



આચ્છવલાલ એસ. શાહ.
સંગીત શિક્ષાવિશારદ. (અુખધ)

પુરોવચન

સંગીતનું આઘ સ્વરૂપ

માનવસંસ્કૃતિના આરંભકાળે માનવજીવન અને પશુજીવનમાં નહીંવત્ ભેદ હતો, માનવમાં બુદ્ધિ-શક્તિ હતી, સારાસારની હથાવટ કરવાની સક્ષમ વિવેચના હતી તે સિવાય આદાર, નિદ્રા લગાદિ પ્રવૃત્તિઓમાં માનવજીવન પશુજીવનથી જરાય ઉચ્ચદક્ષાએ નહોતું ત્યારે માનવને વચ્ચેથી શરીર સખવટ કરવાની કદપના નહોતી, સુવ્યવસ્થિત ગૃહજીવનની શાંતિ ત્યારે, માનવને લાધી નહોતી. પશુઓએ સ્વરક્ષણ માટે તૈયાર કરેલી શુદ્ધાઓમાંથી, પશુઓને હાંકી કાઢી માનવ, તે શુદ્ધાઓમાં દાઢ તાપથી રક્ષણ મેળવતો અને પાંચરનાં આપુધેથી કાઈ શિકારને હુધા તૃપ્તિ માટે મેળવી, શિકાર મળ્યાના અનદદ આનંદની અભિવ્યક્તિ કરવા માનવ સમૂહ મરી ગયેલા અર્થાત્ શિકાર થયેલા પશુની ચારે બાજુએ ધૂમતા. આ પ્રકારનું ધૂમવું-સમૂહમાં ધૂમવું તે સાહજિક હતું અને એવા ધૂમવાના અવસરોમાં ક્યારેક આનંદાતિથયથી પાદાધાતના અવાજોની ચર્યાચર થઈ અને સાથે-સાથ એ આનંદથી નાભિમાંથી ઉત્પન્ન થયેલ પરાવાણિ, વૈખરી સ્વરૂપે આનિર્ભાવ પામી. એ સ્વર, એ શબ્દ તે સંગીતનું આઘ સ્થૂળ સ્વરૂપ.

શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ સંગીત સ્વરૂપની પૂર્વભૂમિકા

માનગતિના આરંભકાળની ઉપર વર્ણવેલી આનંદ અભિવ્યક્તિની ધન્ય પળોમાંથી નીકળેલી સ્વરવદરીને સંગીતના સપ્તસ્વરનાં મૂળ કદીએ તો શિકારની આસપાસ ધૂમવાના એ પ્રકારને આપણે 'નૃત' કહી શકીએ, એમ દાવલાવ વિદોષા કેવળ દલનચયનને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ નૃત કહેતા, " શિકાર મોટો છે ! એમાંથી વધુ આદારની પ્રાપ્તિ થશે " વગેરે પ્રકારના લાવો સદિન દલનચયનની પ્રવૃત્તિનું નામ 'નૃત્ય' કહેવાયું. જેમ લાવનિદોષા અંમ-અગને નૃત કહેવામાં

આવ્યું' અને હાવભાવયુક્ત અંગાભિનયને નૃત્ય કહેવાયું, તેમ હાવભાવ-યુક્ત અંગાભિનયમાં રસાભિનિવેશ થતાં તેને 'નાટ્ય' નામ આપવામાં આવ્યું. આ ત્રણેયના સુલભ મુમેળ સાથે નાભિમાંથી ઉત્પન્ન થયેલ નાદને અભિવ્યક્ત કરતી વાણીને 'સંગીત' એ નામ આપવામાં આવ્યું. આમ સંગીત એટલે નૃત, નૃત્ય અને નાટ્યના ત્રિવેણી સંગમ ઉપર ઉભેલ તીર્થસ્થળ.

સંગીતની ઉત્પત્તિ વિષે વૈદિક પૌરાણિક માન્યતા

સંસ્કૃત-દુર્લભમાં-એ વિભાગમાં વહેંચાય, એક શ્રુતિ વિભાગ અને બીજો સ્મૃતિ વિભાગ, શ્રુતિ એટલે સાંભળેલું જે કંઈ હોય તે અને તેમાં ઋગ્વેદ, યજુર્વેદ, સામવેદ અને અથર્વવેદ એમ ચાર વેદના ઉપવેદ સહિત ધ્યાનજી, આરણ્યક અને ઉપનિષદોનો સમાવેશ થાય છે. ગાંધર્વવેદ-અવશાસ્ત્રી-એ સામવેદનો ઉપવેદ છે અને તેથી સ્વરશાસ્ત્ર વા સંગીતશાસ્ત્રમાં આદિ સામગાન હોય તો સામવેદ પરત્વે આપણો દષ્ટિપાત આવશ્યક બને છે.

સાત સ્વરોની ઉત્પત્તિ

સામવેદને પૌર્વાત્ય અને પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો ઋગ્વેદ, અને યજુર્વેદ પછીનો ગણે છે એટલે આદિ વેદ ઋગ્વેદની, યજુર્વેદ ઋચાઓનો સમ્રાટ કરી એકત્રિત કરેલ લાગ તે યજુર્વેદ અને ગેયભાગને સામવેદ એમ ગણી વેદત્રયી એ પ્રમાણે ઓળખવાની એક પ્રણાલિ છે. અથર્વ-વેદમાં જ્ઞાન વિનાશક, મારણ મોહન, વશીકરણાદિ મંત્રો છે અને તેથી વેદત્રયીમાં અથર્વવેદની ગણના કરવામાં આવી નહીં હોય, પરંતુ સામવેદમાં પણ પદ્મ, ઋષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, અને નિપાઃ એ સાતેય સ્વરો સામગાનમાં લાગતા હતા કે નહીં તેનો કોઈ ચોક્કસ નિર્ણય હજી સુધી કોઈ વિદ્વાન તરફથી આપવામાં આવ્યો હોય તેવું અમારા જાણવામાં હાલ સુધી આવેલ નથી. હા, ગીતાના ગાનાર શ્રીકૃષ્ણચંદ્રે કહેલ છે વેદાના સામવેદોડત્તિમ પણ તે તો તેના ગેયત્વને લીધે, તેના સ્વરાયોજન વિષે બહુધા નહીં જ. તાત્પર્યમાં માનવજાતિના પ્રાથમિક કાળે, સામવેદ તો શું પ્રાગ્વૈદિક સમયનીય

પહેલાં માનવ-પશુ વચ્ચેની અતિ સૂક્ષ્મ ભેદાવરણના સમયે, સાતેય સ્વરો નિષ્પન્ન થયા હોવા 'જ્યેષ્ઠ'એ અને તેથી જ વેદોને શ્રુતિ એમ નામ અપાયું હશે અને વ્રાહ્મણો નિશ્ચયિતો વેદાઃ એમ કહેવાયું હશે । આ રીતે સંગીતની સ્થૂલ સ્વરૂપે અભિવ્યક્તિ, પ્રાગૃદ્દિષ્ટ સમયમાં શ્રુતિ સમય પહેલાં થયેલી માનીએ, તો સ્મૃતિ સાહિત્યમાં પ્રાકૃતજનો મારે સંગીતની હિત્તિ, 'દશરૂપ'નો કર્તા ધનંજય આ પ્રમાણે વર્ણવે છે, એના કહેવા પ્રમાણે વેદમાંથી સાર લઈને ધ્વજાએ નાટ્યવેદ કર્યો તેમાં અભિનય-સંભાર ભરતમુનિએ મૂકી મહારહેવે ઉદ્ધતનૃત-તાંડવનો ઉમેરેલ કર્યો અને પાર્વતીજીએ લાસ્ય-એટલે સુકુમાર નૃત્ય આપ્યું. સંગીત રતનાકરના મતે ધ્વજા પાસેથી પ્રથમ ભરતમુનિને નાટ્યવેદ પ્રાપ્ત થયો અને ભરતમુનિએ ગંધર્વાદિ અપ્સરાઓ સાથે નૃત અને નૃત્યદ્વારા નાટ્ય પ્રયોગ કરી શિવ-પાર્વતીને પ્રત્યક્ષ કર્યા અને તેથી અતિ પ્રસન્ન થઈને શિવે પોતાના તાન્કુ સેવક દ્વારા તાંડવ નૃત્ય ભરતને દેખાડ્યું અને પાર્વતીએ પોતાની પુત્રી ઉષા દ્વારા લાસ્ય નૃત્ય દેખાડ્યું એ રીતે આ કલા ભરતખંડમાં પ્રસરી.

સંગીત કલાનિધિની વિશેષતા-યોગ્યતા

સંગીત જેવા શબ્દપ્રધાનશાસ્ત્રનાં અનેકવિધ પાસાં માત્રને વિકસાવવા અને પ્રત્યેકને તેના સ્વરૂપમાં ઝોળખવા સનત પરિશ્રમ અને પરિશીલનની અત્યંત આવશ્યકતા રહે છે. સંગીતમાં તાલની મદ્દતા, લયની યોગ્યતા, માત્રાની માતુરી, સ્વરાયોજનની શિષ્ટતા, રાગાલાપની વિવેકમર્ષાદા, સ્થગ્નકાલનું જ્ઞાન, રાગસ્વરૂપની નિષ્પત્તિ વગેરેની તીવ્ર પ્રાણ શક્તિની અનિવાર્ય આવશ્યકતા છે. આ પ્રકારની સૂક્ષ્મ પ્રાણ શક્તિ ભાઈથી ઓગળવાણમાં છે.

'સંગીત કલાનિધિ' નામ તેનો પ્રકરણ-સંદર્ભ જોનાં સાર્થ છે. સંગીત એ કલા અને તેનો નિધિ-અંકાર એ પ્રમાણે અર્થયુક્ત નામ આપી તેમાં વાયોલીન, દિલ્લરૂઆ, હાર્મોનિયમ, સિનાર, તબલાં, ખંસી, જલતરંગ, વગેરે તન, ઝિંનત, ધન અને શુપીર વાદ્યોનો પરિચય, તેને મેળવવાની રીતો, રાગ, ઠાઠ, ગ્રામ, મૂર્છના, શ્રુતિસ્વર, તનવાના

ઠેકાઓ, મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, તારનાં અક્ષિપન અને લંબાઈના દિસાઓ, સંગીતનાં ધરાણાં, ગ્રામીન અને અર્વાચીન સંગીતનોનાં હુવનપરિચય, અને બીજા અનેક મહત્વપૂર્ણ વાનગી, પ્રતાચક્ષુ ભાષ્ટ્રી ઓચ્છયપાલે સંગીત કલાનિધિમાં પીરસી છે.

ગુજરાતી ભાષામાં આ પ્રકારનું, વિદ્યાર્થીઓના માનસને રાચક અને અભ્યાસપૂર્ણ પુસ્તક આ પહેલાં લખાયું હોય તેવું ધ્યાનમાં નથી. રમતિયાળ સરળ રીતીમાં આલેખાયેલા 'સંગીત કલાનિધિ'ના વાંચન મનનથી વાચકોને-સંગીતનોને ધલોજ લાભ થશે એ નિર્વિવાદ છે.

અયાગ પરિશ્રમ લઈ, સંગીતનાં પ્રત્યેક પ્રત્યેક પાસનિ પૂર્ણ રીતે વિકસાવવા શક્ય એટલો બધો જ પ્રયાસ કરી, દાસ ઉપસબ્ધ કોઈ પણ સંગીતના અંથમાં ન હોય તેટલો સંભાર આ અંથમાં આપી, લેખકે ગુજરાતની સંગીત શાસ્ત્રના અંથની ખોટ પૂરી કરી છે. લેખકના કાર્ય માટે 'અયાગ પરિશ્રમ' એ શબ્દ પણ નાનો છે, કારણ ધણા ઓછા સંગીતકારો, શાસ્ત્રકારો હોય છે અને તેમાં જ્યારે પ્રતાચક્ષુ સંગીતકાર અંથકાર બની, અથ પ્રકટ કરવાનું દુર્લભ-લોહાના ચણા આવવા જેવું અઘરું કાર્ય કરે, ત્યારે તેમણે કેટલો પરિશ્રમ કર્યો હશે એની તો માત્ર કલ્પના જ કરવાની રહે. વળી આગળ કહ્યું તેમ શ્રુતિ તો સાંભળેલુ તે, અને તેથી સ્મૃતિ-સ્મરણમાંથી સંગ્રહેલા જ્ઞાન કરતાં શ્રુતિની મહત્તા ધણી છે, તેથી લેખકે પોતે સ્મૃત્તસ્વરૂપને નથી જોઈ શકતા છતાં શ્રદ્ધાનાદ સાંભળી, નાદ-શ્રદ્ધાને પ્રતાચક્ષુઓથી જોઈ સાંભળેલા સ્વરોને પુસ્તકરૂપે આકાર આપ્યો એ એમની તપઃ સિદ્ધિ છે. ગુજરાતની સંગીતજ્ઞ જનતાનો ગુણુભાદી વર્ગ આવા સર્વમાહી-તપસ્વર્ણી અંથનો પચેચ લાલ ઉડાવી, મંગલ પ્રદીપની જેમ એકે હાથમાંથી બીજા હાથમાં સદૈવ ફરતો રાખી, કલ્યાણકારી પ્રકાશ ફેલાવે એવી અભ્યર્થના સાથે

આપનો

આત્રકુંજ સોસાયટી,

પાર્વતી હુવન, એલીસબિજ,

અમદાવાદ.

ગાંધીનગર, એ. મહેતા.

બી. એ. (ગ્રાનર્સ) એલએલ બી. વડીલ.

ધન-ત્રયોદશી ૨૦૧૪

અર્થના

સંગીતના ક્ષેત્રમાં હાલ ગુજરાત, કચ્છ અને સૌરાષ્ટ્ર, પ્રગતિને માર્ગે ઠીક ઠીક આગળ વધે છે. પ્રાચીન કાળમાં પણ આ દેશમાં કેટલાક નિષ્ણાત સંગીતકારો સંગીતની દુનિયામાં હલચલ મચાવી ગયા, મધ્યકાલીન કાળમાં, આ દેશમાં સંગીતકલાનો લોપ થયો હતો એમ કહી શકાય. આમ અવારનવાર કલાની ચઢતી પડતી થયેલી હોવા છતાં આ દેશ કદી પણ સંગીત કલાથી વિમુખ હતો નહિ. ‘આ દેશ સંગીત કલાથી સમૃદ્ધ છે’ આ કથન યોગ્ય જ છે. સંગીત કલા વાસ્તવિક પ્રયોગદ્વારા જ પ્રસ્તુત કરી શકાય છે. સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી જ માનવી માત્ર સંગીતરસનિધિમાં તરખોળ બને છે. સંગીતકાર, સંગીતનાં સુવર્ણમોતીની સરિતામાં, સલાને ત્યારેજ સ્નાન કરાવી શકે જ્યારે તેને સંગીતનું મૈદ્વાતિક તેમજ વ્યાવહારિક જ્ઞાન હોય.

દિનપ્રતિદિન આ કલાનો વિકાસ થતો જ રહ્યો છે. લિન્ન લિન્ન સાહિત્યોની આ કલા ઉપર અસર થઈ અને પ્રયોગશીલ કલા સાથે તેના શાસ્ત્રનું પણ નિર્માણ થયું. આજે તો સાહિત્યના અધ્યયનથી થતી પરીક્ષાની જેમ સંગીત કલાના અધ્યયનની પણ પરીક્ષાઓ થવા લાગી છે. જ્યારે

કોઈ પણ વિષયની પરીક્ષા લેવાય છે ત્યારે તે અંગેનું નિયમબદ્ધ ધોરણ ઘડાય છે. સંગીતમાં પણ આવાં કેટલાંક ધોરણો નક્કી થયેલાં છે, જેને આધારે સંગીતઅધ્યા અને નવા નવા રાગોનું તેમજ નવી નવી ચીજોનું સર્જન થઈ રહ્યું છે.

કલા પરિવર્તનશીલ છે. કલાકારો જેમ જેમ કલાના વિષયમાં ઊંડા ઊતરતા જાય છે તેમ તેમ તેમાં નવો પ્રાણ, નવું ચેતન, નવું સ્વરૂપ અને નવી યોજનાઓનું નવધકતર કરે છે. સમયને આનુકૂળ આજના સંગીતનો શાસ્ત્ર અને પ્રયોગદ્વારા, એટલે કે લેખન અને ગાયનમાં દ્વિવિધ વિકાસ થઈ રહ્યો છે. હાલના સંગીતપરીક્ષાર્થીને પ્રશ્નપત્રનું લેખન અને સાથે સાથે કલાનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરવો પડે છે.

કેટલીક સંગીતપ્રેમી વ્યક્તિઓએ મને આગ્રહ કર્યો કે “શુજરાતી ભાષામાં સંગીત શાસ્ત્રનું એકાદ પુસ્તક લખો. શુજરાતની હાલની આટલી જોટ પુરી કરો.” મારી બુદ્ધિની કસોટી જેવું હોવા છતાં તેમની લાગણીને માન આપીને ‘સંગીત કલાનિધિ’ લખવાનો મેં નિશ્ચય કર્યો.

પરંતુ હું પોતે પ્રસાચક હોવાથી ‘સંગીત કલાનિધિ’ નું સર્જન શી રીતે કરી શકું? અમારા સસ્સ્વતી સંગીત કેન્દ્રના અમુક વિદ્યાર્થીઓએ મારા નિશ્ચયને સહુષં વધાવી લીધા. અને પછી તો એ વિદ્યાર્થીઓએ, તનતોડ મહેનત કરી, સમયનો ભોગ આપી, રાતપાલી કરવી પડે, તો તે પણ સહુષં કરવાની પૂર્ણ તૈયારી રાખીને, નોકરીની પણ ચિંતા

રાખ્યા વગર 'સંગીત કલાનિધિ' ના સર્જનમાં શુભનિષ્ઠાથી જે અણુમોલ સહકાર આપ્યો છે, તે માટે હું તેમનો અત્યંત ઋણી છું.

અંતે તૈયાર કરવાનું કાર્ય ઘણું જ કઠિન છે. આ કાર્ય ઘણોજ ભોગ અને પરિશ્રમ માગી લે છે--જેવું કે કાર્ય લખાણ તૈયાર કરી, પ્રેસ માટે તેની મૂળ પ્રતો (ઓરીજનલ્સ) ખનાવવી, પ્રૂફ તપાસવાં, પ્રેસમાં અવારનવાર ધક્કા ખાવા વગેરે. મારા વિદ્યાર્થીઓએ કરેલ આ સેવા બદલ, હું તેમને મારા અંતઃકરણથી આશિષ આપું છું કે 'તેમની કળા ઉત્તરોત્તર વધે અને પ્રગતિ પામે' વિદ્યાર્થીઓએ પોતાનાં નામ પ્રસિદ્ધ ન કરવાનો ખાસ આગ્રહ રાખ્યો હોવાથી, તેમની લાગણીને વશ થઈને હું તેમનાં નામ અહીં પ્રકાશિત કરતો નથી.

'સંગીત કલાનિધિ' નું સર્જન, સંગીતના કોઈપણ વાડાને સ્પર્શ ન કરતાં, વિશાળ દૃષ્ટિથી, સૌ કોઈ સંગીત-કલાનુરાગીને માર્ગસૂચક થાય એ હેતુથી કરવામાં આવ્યું છે. સલ્લેને પછી સંગીતનો વિદ્યાર્થી ભાતખડે વિદ્યાલય, લખનૌ યુનિવર્સિટી, ગ્વાલિયર વિદ્યાલય, બરોડા યુનિવર્સિટી, ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય, બૃહદ્ ગુજરાત સંગીત સમિતિ કે પછી કોઈ પણ વિશ્વવિદ્યાલયો કેમ ન હોય? સંગીત જેવા અગાધ જ્ઞાનના પંથ કે વાડા ખનાવી, માનવીના મનનું સંકુચિતપણું, બાણે અબાણે પ્રસિદ્ધ કરવું તે ઠીક નથી તેવું મારું મંતવ્ય છે. આજનો વૈજ્ઞાનિકયુગ કોણ બાણે કોને સંશોધન શક્તિ આપે એ કહેવું અશક્ય છે. આહે, તે કોઈપણ વિદ્યાલયનો.

વિદ્યાર્થી કે અધ્યાપક હોય પણ તેનું જ્ઞાનસર્જન સમસ્ત કલાકાર સમાજે ગ્રહણ કરવું એ જ યોગ્ય છે. ઇસ્વીસન પૂર્વે હજારો વર્ષથી આવેલ પર્યાંત સુધી, જે કાંઈ અંધનિર્માણ થયાં તે એક બીજાને અવલંબીને થયાં છે. પરસ્પર હેતુ બળવીને જ સંશોધન દ્વારા નવનિર્માણ આપણે દરતા આવ્યા છીએ. અને આ કંથન સિદ્ધ કરવા માટે આપણી પાસે કયાં એાછી સામગ્રી છે? ત્રણ સ્વરમાંથી સાત સ્વર, સાતમાંથી બાર સ્વરો અને બાર સ્વરોમાંથી બાવીસ શ્રુતિ; બાર ગ્રામ અને છત્રીસ મૂર્છાનાનું સંશોધન ઇત્યાદિ આજે આપણે અનુભવીએ જ છીએને ?

સ્વર, નાદ, શ્રુતિ, યાદ, રાગ, ગાયન ગાવાની શૈલી તેમજ સંગીતના અનેક નાનામોટા પ્રશ્નોની વિચારણા, વાદ્યોની બનાવટ અને તેના ગુણદોષ વગેરેની માહિતી, રાગ અને રસ, શાસ્ત્રીય સંગીત અને લોક-સંગીત, કલા અને કલાકાર, ભારતીય સંગીત વગેરે અનેક વિદ્યતાપૂર્ણ નિબંધો, પ્રશ્નપત્રોના નમૂના, મશહૂર કલાકારોનાં જીવન ચરિત્રો, સંગીતના અંથો ઇત્યાદિ નવીન જ્ઞાનથી ‘સંગીત કલાનિધિ’ને શણગારવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

સંગીત પ્રારંભિકથી સંગીત વિશારદ સુધીની સંપૂર્ણ માહિતી તેમજ સંગીતના પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ વગેરેનું ક્રમાનુસાર આલેખન કર્યું છે. આ બધા જ્ઞાનમાંથી કેટલુંક જ્ઞાન ગુરુવર્ય સ્વ. શ્રી. પ્રભાકર મહાદેવ કોલંબેકર પાસેથી તેમજ તેમના ગુરુવર્ય શ્રી વાડીલાલ ગોવિંદલાલ જાવસાર પાસેથી મેં પ્રાપ્ત કર્યું હતું. ત્યારબાદ સંગીત

સંગીત શું છે ? ધ્વનિ અને આંદોલનથી કેટલી હલચલ થઈ શકે છે ? આ બધી બાબતો ઉત્તમ રીતે આલેખી, સંગીતને નિબંધના રૂપમાં આકાર આપવાનું કપરું કાર્ય જે વિદ્વાનોએ કર્યું છે તેમને મારાં હાર્દિક અભિનંદન આપું છું. આ લેખકો હંમેશા આવી તૈયારી બતાવી કલાને ઉત્તેજન આપે એવી મારી આશા છે. આ ગ્રંથમાં શક્ય હોય તેટલી ઐતિહાસિક તારીખો આપેલી છે, તેમ છતાં આ વિષયમાં જે કંઈ ઉણપ રહી ગઈ હોય તેને માટે હું વિદ્વાનો પાસે ક્ષમા આહું છું, મને માર્ગદર્શન મળે તે માટે જેને જે ક્ષતિઓ જણાતી હોય તે નિ સંકોચપણે લખે, જેથી નવીન સંસ્કરણમાં તે દૂર થઈ શકે, જ્ઞાનમાં વધારો કરી શકાય અને વિદ્યાર્થી આલમમાં સંગીતનો અમુલ્ય ફાળો આપવાની મને તક મળે.

મહારા લેવાનું કોન્ટ્રા, આંદોલન અને તારની લંબાઈના હિસાબો ગણવાની સહેલી રીત, વગેરે કેટલાક વિષયો મારા મૌલિક છે. તદુપરાંત આગળ જણાવ્યું તેમ કેટલાક નિબંધો લેખકો પાસેથી ગ્રાસ કરેલા છે. આ બધી સામગ્રી માટે મેં પરિશ્રમ કર્યો છે. જૂના ગ્રંથો માટે પુષ્કળ પૈસાનો મારો ખર્ચ કરવો પડ્યો છે. માટે વાંચકોને તેમજ ગ્રંથ લેખકોને મારી નમ્ર વિનંતી છે કે ‘સંગીત કલાનિધિ’ નું કોઈપણ લખાણ પોતાના ગ્રંથમાં ગોઠવી દેતાં પહેલાં મારી પરવાનગી લેવી જરૂરી છે. વગર પરવાનગીએ આમાંનું કોઈપણ

સમારલોમાં જઈને પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરી, કલાવંતો સાથે સુમેળ સાધી વધુ જ્ઞાન મેળવ્યું. છેવટે સિન્ન સિન્ન સંગીતશાસ્ત્રો, સંગીત પારિભાષા, હુમારે સંગીત રત્ન, રાગ તરંગિણી, રાગ તત્ત્વવિભોધ, અભિનવ રાગમંજરી, સંગીત-શાસ્ત્રદર્પણ, પં. ભાતખંડેશ અને પં. પદ્મકરનાં પુસ્તકો વગેરે પ્રાચીન અર્વાચીન ગ્રંથોના અવલુચી જે કાંઈ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું, તેને સહુ કોઈ સમજી શકે તેવી સરળ ભાષામાં વ્યક્ત કરી, સંગીતકલાનુસંગીઓને સમજાવવાની મારી પૂરેપૂરી આવડતનો મેં નિઃસંકોચપણે સહૃદય પ્રયાસ કર્યો છે. કેટલીકવાર એવું પણ બને છે કે ગ્રંથ, જ્ઞાન-થી હલોછલ ભરેલો હોય, પરંતુ લેખનશૈલી એવી ગુંથવાડા ભરેલી હોય છે, કે લેખક શું કહેવા માગે છે તેની આછી રૂપરેખા પણ વાચકના મનમાં આવવી મુશ્કેલ બને છે. ઈશ્વર કૃપાથી જુદા જુદા દષ્ટિગિંદુવાળા સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ સાથે છેલ્લાં કેટલાંય વર્ષોથી મારો સંપર્ક છે. આ અનુભવથી મને જણાયું છે કે વિદ્યાર્થીઓને ક્યાં ક્યારે અને કેવા કોયડા સમજવા મુશ્કેલ બને છે અને તેથી જ સંગીત કલાનિધિની લેખનશૈલી ગુંથવાડા ભરેલી, ભારેખમ શબ્દોથી અલંકૃત ન રાખતાં સરળ રાખી છે.

સંગીત કલાનિધિના કેટલાક નિબંધો બહારના લેખકો પાસેથી મેળવેલા છે. લેખ સાથે લેખકોનાં નામ પ્રકટ કરેલાં છે. સંગીતકલા વિષે જે જે નામાંકિત તેમજ વિદ્વાન પદ્મ-ધર લેખકોએ કલાપૂર્ણ નિબંધો લખી આ ગ્રંથમાં જે અમૂલ્ય સહકાર આપ્યો છે તે માટે હું તેમનો આભારી છું. ભારતીય

કલામાં વાડા મને પસંદ નથી, તે હું પહેલાં જ જણાવી ગયો, પરંતુ કોણ ક્યું લખાણ ક્યાં અને ક્યારે પ્રસિદ્ધ કરે ॥ તે મને જણવા મળે એ જ મારો હેતુ છે.

‘સંગીત કલાનિધિ’ ગ્રંથની પ્રસ્તાવના લખનાર શહેરના જાણીતા એકવોકેટ શ્રી ગોપાલકૃષ્ણ એ. મહેતા છે. તેઓ શ્રી સાહિત્ય તેમજ કલાના નિષ્ણાત હોવા ઉપરાંત ઈતર પ્રવૃત્તિઓમાં પોતાનો અમૂલ્ય ફાળો આપવાની હંમેશાં પ્રશંસનીય તત્પરતા બતાવે છે. તેઓશ્રીની વિદ્વતા તથા ઉદારતા માત્ર અમુક મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં જ સીમાબદ્ધ નથી પરંતુ તેમનું વિશાળ વાંચન, દરેક વિષયનો તલરુપશી અભ્યાસ, તેમજ સાહિત્ય અને સિન્ન સિન્ન કલાનો અનન્ય શોખ, રમતગમતનો પણ તેમનો અપ્રતિમ ઉત્સાહ, આ સર્વગુણોથી તેમનામાં કલા માટેની અલિરુચીઓ સંપૂર્ણતયા છે. શ્રી મહેતાનો ગુણાનુરાગ પણ એટલો જ ભવ્ય છે, જ્યાં જ્યાં કલા અને સાહિત્યની સેવા થઈ શકતી હોય ત્યાં ત્યાં, કોઈપણ જાતના ભેદભાવ વિના, અનન્ય નિષ્ઠાથી, પોતાનો અમૂલ્ય સાથ અને સહકાર આપી, કલાની સેવા કરવા હંમેશાં તેઓશ્રી તત્પર જ રહે છે. આ રીતે તેઓશ્રી જેનમૂલ કલાપારખું, કલાઉત્તેજક અને પ્રોત્સાહનશીલ સન્ન જ છે. શ્રી મહેતાએ આ ગ્રંથની પ્રસ્તાવના લખી ગ્રંથના રચનાર પર તેમજ કલાની પ્રસિદ્ધિ અને વિકાસ પર, એક મહાન ઉપકાર કર્યો છે. અનેક ગુણોથી અલંકૃત થયેલા આ સન્નને મારાં હૃદયપૂર્વકનાં અભિનંદન અને ધન્યવાદ છે. તેઓની ઠારકીદી હંમેશાં યશસ્વી રહે, કલાનાં અનેક વિકાસ કાર્યો, કરવાની

તેમની ધગશ ઉત્તરોત્તર પ્રગતિ પામે એવી હું શુભેચ્છા
સાચું છું.

સામાન્યતઃ સંગીતના ક્ષેત્રમાં વધુ અધ્યા પ્રસિદ્ધ થતા
નથી તેનું પણ એક સમજવા જેવું કારણ છે. એક તો
પ્રસિદ્ધ થતા અધ્યાને કોઈ સંસ્થા રજીસ્ટર્ડ કરતી નથી, જેને
હીધે અંધની તમામ પ્રતો છપાવનારને ઘેર જ પડી રહે છે,
છપાવનાર આર્થિક ભીંસમાં સપડાય છે. બીજું સંગીતકારોને
બીજાની ભૂલોની ખોટી છેડછાડ કરવાની સહજ ટેવ હોય છે.
ઉપરાંત કે, આપણી સરકારે આ વિષયમાં હજુ સુધી કંઈ જ
લક્ષ આપ્યું નથી. જો સંગીતસંસ્થાઓ કોઈપણ અંધને
પરીક્ષાના ક્ષેત્રમાં સ્થાન આપે, સંગીતકલાકારો તરફથી અંધ-
કારને ખુલ્લા દિલે માર્ગદર્શન અને ઉત્તેજન મળે, સરકાર
તરફથી અંધકારને યોગ્ય પુરસ્કાર મળે તો હું ધારું છું કે
આ સમાજમાં છુપાં રત્નોની આપ મેળે ઝાંખી થશે જ.
સાથે સાથે જ્ઞાનનો બહોળો પ્રચાર થાય અને આ કલામાં
સંશોધન માટે પણ કદાચ કોઈક લાગ્યશાળી થાય. શ્રી અને
સરસ્વતીનો લાગ્યે જ સુમેળ હોય છે. ઉપરના મારા મંતવ્ય
મુજબ જો સુધારો થશે, તો જરૂર શ્રી અને સરસ્વતીનો મેળ
આપણે જોઈ શકીશું.

અમારા ‘સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર’ના વાર્ષિકોત્સવ નિમિત્તે
યોજાયેલા સંગીત સમારંભમાં શેઠ શ્રી જેઠાલાલ રણછોડાસ
ઠક્કર, જેઓ પ્રમુખશ્રી સાથે મુખ્ય મહેમાન તરીકે પધાર્યા
હતા, તેમણે વિદ્યાર્થીઓના કાર્યક્રમો સાંભળ્યા, સંગીત કલા-

નિધિનું કંઈક વાચન તેમના માનસ પર અસર કરી ગયું અને તેમણે આ અંથ છપાવવાના કાર્યમાં રૂપિયા ૧૫૧ આપીને કિંમતી કાળો નોંધાવ્યો છે. સંગીતકલાના વિકાસમાં નાણાંનો સદુપયોગ કરી, કલાની સેવા કરી, સમાજને એક કલાવિષયક અંથ સુલભ બનાવવાના કાર્યમાં ઉપયોગી થાય એવા કદરદાન વિરલ જ હોય છે, અને આવા દાતા ખરે જ સંગીતકલા માટે આશીર્વાદ સમાન તેમજ અભિનંદનને પાત્ર છે.

ધણીખરા કલાકારો સંગીતશાસ્ત્રની ખાસ વજૂદ ન ગણતાં, પ્રત્યક્ષ ક્રિયાત્મક કળાને જ સર્વસ્વ માને છે. આવા કલાકારોને ન્યારે સંગીતવિષયક કોઈ પ્રશ્ન પૂછવામાં આવે છે, ત્યારે તેઓ અત્યંત મુંઝાય છે અને પ્રશ્નનું નિવારણ એવી ઉદ્ધતાધી લાવે છે કે બીજાને ફરી પ્રશ્ન પૂછવાની હિંમત જ ન ચાલે આથી સમાજમાં સંગીત કલાકારનું સ્થાન હલકું થઈ જાય છે, એટલું જ નહિ પરંતુ ન્યારે આ કલાકાર ગાયન યા વાદનનો પ્રયોગ કરે છે ત્યારે ઘણીવાર તે, શાસ્ત્ર ન જાણવાને કારણે તેના રાગના કયા સ્વરથી, કયો રસ પેદા થયો તેની પણ તેને સમજ હોતી નથી. એક રાગમાંથી બીજા રાગનાં સ્વરૂપો તેનાથી જાણેઅજાણે થઈ જાય છે. આને કારણે જ સમાજમાં સારા કલાકારોની ઘણી જ ઉણપ દેખાય છે. માટે જો સમાજમાં ઉત્તમ કલાકારો અને કદરદાન ધોતાજનોની સંખ્યા વધારવી જ હોય તો સંગીતનાં શાસ્ત્રોનું જ્ઞાન અનિવાર્ય છે.

હાલમાં ગુજરાતી ભાષામાં સંગીતના ક્ષેત્રે, શાસ્ત્રીય

સ્વરૂપે લખાયેલા અથવા નહિવત્ છે. અને તેથી જ ‘સંગીત કલાનિધિ’ અગાઉ શાસ્ત્રીય ઢબથી લખાયેલાં બે પુસ્તકો જે ગુજરાતને લેટ ધર્યાં છે. એક પુસ્તક છે ‘તાલ શિક્ષક’ જેમાં તળલાંના અધ્યાસીને માટે ત્રણ વર્ષના અધ્યાસક્રમનો સમાવેશ કરેલો છે. બીજું પુસ્તક છે ‘સુગમ સંગીત’ જેમાં જુદા જુદા સ્વરોની સંપૂર્ણ શાસ્ત્રીય માહિતી, સરળ રીતે શીખી શકાય તેવા અલંકારો, તાલ તથા સ્વરની સાધના તેમજ લગભગ પચાસ જેટલાં સરળ સ્વરલિપિ સાથેનાં ઠણ્ઠાપ્રિય અને મનોરંજક લજનો વગેરેનો સમાવેશ કરેલો છે. ‘તાલ શિક્ષક’નું મૂલ્ય રૂપિયા ત્રણ અને ‘સુગમ સંગીત’નું મૂલ્ય રૂપિયો દોઢ (૧-૫૦ ન. પૈ.) છે.

કલા વિષેનાં બીજાં પુસ્તકો ગુજરાતને લેટ આપવાની મારી મહત્વકાંક્ષા છે. નજીકના લવિષ્યમાં જ તળલાંના વિષયમાં ઉચ્ચકક્ષાની તાલીમ આપતો ‘તાલ શિક્ષક સનદ’ નામક અંથ અને ગીત-વાદ્ય સંગીતકલા (છ ભાગમાં) પ્રકટ કરવાની હું ઉમેદ રાખું છું.

પરદેશી કાગળની આચાત બંધ થવાથી, દેશી કાગળના સ્થાવ આસમાને ચઢેલા હોવાથી આ અંથમાં મારે ઘણા જ ખર્ચો કરવો પડ્યો છે, તેમ છતાંય સૌ કોઈ સંગીતમુખ્યને જ્ઞાનનો લાભ મળે એ હેતુથી જ ‘સંગીત કલાનિધિ’નું મૂલ્ય રૂપિયા ૭ રાખ્યું છે.

સમુદ્રની ઊંડાઈનો તાગ કાઢવા કોણ સમર્થ થયું છે ? એવી જ રીતે બ્રહ્માંડમાં પ્રસરેલ સંગીતના આહુત અને

અનાહત નાદને માપનાર હું ઠોણ માત્ર ? સંગીતના અસીમ જ્ઞાન સાગરમાંથી ‘સંગીત કલાનિધિ’માં બિંદુ માત્ર જ્ઞાન મૂકવાનો મેં તમ પ્રયાસ કર્યો છે જે, સંગીતપરીક્ષાથીઓને માર્ગદર્શન આપશે જ એવી મારી દેઢ શ્રદ્ધા છે.

મારી ક્ષતિઓ માટે ગુણીજનો સુચના કરી આભારી કરશે તો મારાં આગામી સંસ્કરણોમાં મને ગ્રેરણા મળશે.

ગુજરાતની ગુણુથાહી સંગીતાનુરાગી પ્રભને માફ તૃતીય પુસ્તક અર્પણ કરી, કલ્યાણપ્રદ જનતા-જનાર્દનને માફ ‘ત્રિદલ’ અંગિકાર કરવા વિનીતભાવે અભ્યર્થના કરી, પ્રથમનાં મારાં ધન્ને પુસ્તકોને અપનાવી-પ્રચાર કરી, ત્રિદલ સમર્પણની મારી ભાવનાને વિકસાવો એજ ઇચ્છા સાથે—

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર,
અકલેશ્વર મહાદેવ પાસે,
રાયપુર અક્લા,
અમદાવાદ-૧

ઓમચંદ્રલાલ એસ. શાહ,
૧૪, હીસેઅર ૧૬૫૮.

ક્રમ

મુખ્ય વિભાગો

વિષય		-
પુરોવચન	—	-
અર્ચના	—	-
સંગીત પ્રારંભિક, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
સંગીત પ્રથમ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
સંગીત દ્વિતીય વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
સંગીત તૃતીય વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
સંગીત ચતુર્થ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
સંગીત પંચમ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર		-
નૃત્ય વિભાગ, પ્રશ્નપત્રના ઉત્તરો, રાગના ઠોંઠા		-

સંગીત પ્રારંભિક

સ્વરના સંપૂર્ણ તથા સંક્ષિપ્ત નામો	—	.
સપ્તકનાં નામો	—	.
પદ્મ-પંચમલાવ, પદ્મ-મધ્યમલાવ, ઉત્તરંગ, પૂર્વા.		.
વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, વિવાદી સ્વરો	—	.
મંદ્ર સાધન, આરોહ, અવરોહ, સ્થાઈ, અંતરા	—	.

ગાયન ગાવાની રીત, રાગ, રાગની મુખ્ય જાતિ	—	—	૬
સ્વરભાવિકા, લક્ષણગીત, તાન, માત્રા, લય અને તેના પ્રકારો			૭
નિતાન, દ્રુત એકતાન	—	—	૮
અપતાન, દાદરા	—	—	૯
સંગીત પ્રારંભિકના અગ્ર પત્રનો નમૂનો	—	—	૧૦

સંગીત પ્રારંભિકનો વાદન વિભાગ

વાજાના પ્રકારો	—	—	૧૩
વાયોલીન	—	—	૧૪
સિતાર	—	—	૧૮
બસી	—	—	૨૩
હાર્મોનિયમ	—	—	૨૫

સંગીત અથમ વર્ષ

રાગની પેટા જાતિઓ	—	—	૨૭
શુદ્ધ, ક્રોમળ અને તીવ્ર સ્વરો	—	—	૪૮
અનકાર અને તેના વર્ણો	—	—	૨૯

નોમ-તોમ	—	—	—	૪૫
તાન અને તેના પ્રકારો	—	—	—	૪૬
આવર્તન, સમ, ખાલી-ભરી, ઠેકા, દુગુણ, ત્રિગુણ, ચોગુણ	—	—	—	૪૮
ગાયનની દુગન કરવાની રીત	—	—	—	૪૯
મ્હોરા (તિયા) ક્ષેવાનું કોષ્ટક	—	—	—	૫૦
કોષ્ટક અનુસાર મ્હોરાનાં ઉદાહરણ	—	—	—	૫૧

સંગીત પ્રથમ વર્ષનો વાદન વિભાગ

તળપા	—	—	—	૫૫
તળપાનાં ધરાણાં અને બાજ	—	—	—	૫૬
સંગીત પ્રથમ વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો	—	—	—	૬૧

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સંગીતની મુખ્ય સ્વરલિપિઓ	—	—	—	૬૪
ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓ	—	—	—	૬૭
ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓમાં તફાવત	—	—	—	૬૮
દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિના તાલ પર એક દષ્ટિપાત	—	—	—	૬૯
શ્રુતિ	—	—	—	૭૧
પ્રાચીન અને અર્વાચીન શ્રુતિસ્વર વ્યવસ્થા	—	—	—	૭૩
ધ્વનિની નજરે શ્રુતિસ્વરો	—	—	—	૭૪
મધ્યકાલીન, આધુનિક, તથા પાશ્ચાત્ય શ્રુતિસ્વર ગુણના	—	—	—	૭૮
સ્વરનાં આદોલન, તારની લબાઈ અને તેના દિશાઓ	—	—	—	૭૯
મદ, ન્યાસ અને અંશ સ્વરો, હાકમાંથી રાગોત્પત્તિ	—	—	—	૮૧
ગણિતથી સિદ્ધ થતા પં. બ્યંકટમખીના ૭૨ ચાટ અને તેના રાગો	—	—	—	૮૨
આશ્રય રાગ	—	—	—	૮૭
પૂર્વરાગ, ઉત્તરરાગ, સંધિ-પ્રકાશરાગ	—	—	—	૮૮
સંધિ-પ્રકાશ રાગનાં ચિહ્નો અને પ્રહર	—	—	—	૮૯

દિવસ અને રાત્રિના પ્રહરો અને તેના રાગોનું વર્ગીકરણ	—	—	—	—	૯૦
રાત્રિના પ્રહર અને તેના રાગોનું વર્ગીકરણ	—	—	—	—	૯૧
સુદ્ધ, ધ્યાલગ, અને સંકીર્ણ રાગ	—	—	—	—	૯૨
સમપ્રકૃતિ રાગ, ખ્યાલ	—	—	—	—	૯૩
ધ્રુપદ	—	—	—	—	૯૪
ધમાર, ટપા	—	—	—	—	૯૭
કુમરી	—	—	—	—	૯૮
હોરી, ચતુર ગ, તરાના	—	—	—	—	૯૯
ગઝલ	—	—	—	—	૧૦૦
ભજન	—	—	—	—	૧૦૧
અષ્ટપદી, પોવાડા, રાસ-ગરના, લાવણી, ગીત	—	—	—	—	૧૦૨
સંગીતના વિદ્યાર્થીઓના પ્રકારો, તંબૂર	—	—	—	—	૧૦૩
સંગીત દ્વિતીય વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો	—	—	—	—	૧૦૬

સંગીત દ્વિતીય વર્ષનો વાદન વિભાગ

જલનરંગ	—	—	—	—	૧૧૦
વિનમિત એટાવ, ઝુમરા	—	—	—	—	૧૧૨
આડો ચૌતાવ, દીપચદી	—	—	—	—	૧૧૩
તાવ ધમાર, ચૌતાવ	—	—	—	—	૧૧૪
તેવરા, સુદ્ધાક	—	—	—	—	૧૧૫

સંગીત તૃતીય વર્ષ (S. S. C. સમક્ષ)

છાંદાવ, ચપન, આલિપ્તિકા	—	—	—	—	૧૧૮
આપિલાન, તીરોલાવ, આવપ્તિ, રૂપકાવાપ, મુખ્યાવન,	—	—	—	—	૧૧૯
સ્વરસ્થાન નિયમ	—	—	—	—	૧૨૦
સ્વરોનું બહુત્વ	—	—	—	—	૧૨૧
સ્વરોનું અન્યત્વ	—	—	—	—	૧૨૨
ન્યાસ, ઉપન્યાસ, સન્યાસ, વિન્યાસ, ગાયકોના ગુણાવગુણ	—	—	—	—	૧૨૨

નિબદ્ધ, અને અનિબદ્ધ ગાન	—	—	૧૨૩
વાગ્ગેયકાર	—	—	૧૨૪
વિ. દિ. સંગીત પદ્ધતિના ઉદ્દર્શા ૬૦ વર્ષના ઈતિહાસની રૂપરેખા	—	—	૧૨૫
પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પદ્મચર	—	—	૧૨૬
પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખડે	—	—	૧૩૨
વિશ્વમિત્ર ત્રિતાલ	—	—	૧૩૪
તાલ તિલકરાગ, તાલ પંચમી	—	—	૧૩૫
અદ્વા, પંચમવારી	—	—	૧૩૬
ભારતીય લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત	—	—	૧૩૭
કંકની મધુરતા અને આવાપ-તાનની ખૂબીઓ	—	—	૧૪૧
સંગીતને કાવ્ય સાથે સંબંધ	—	—	૧૪૩
સંગીતાભ્યાસીઓનાં પદ્યમુચ્ચક ચિહ્નો	—	—	૧૪૫
રાગ અને રસ	—	—	૧૪૬
સંગીત સરથા	—	—	૧૪૮
ધર્માર્થ સંગીતજ્ઞો	—	—	૧૪૯
સંગીત તૃતીય વર્ષના પ્રથમ પત્રનો નમૂનો	—	—	૧૫૨

સંગીત તૃતીય વર્ષનો વાહન વિભાગ

દિશરૂખા	—	—	૧૫૫
---------	---	---	-----

સંગીત ચતુર્થ વર્ષ

ગાયક, નાયક, ગાયકી, નાયકી	—	—	૧૫૬
વિદારી, કૃત્તન, જોડકામ, જાલા, મસીતખાની અને રાખાની ગત	—	—	૧૬૦
લાગ, ડાંટ, ગ્રામ, મૂર્છના	—	—	૧૬૧
ઝહેરા, કાપદા, રેલા, ચક્રધાર, લગ્ગી, લડી, દડી, પેશકાર, ગત, પદ્ધતિ	—	—	૧૬૨
લય અને તેના પ્રકારો, તાલ પદ્ધતિ	—	—	૧૬૩
તાલ જેમટા, હીંચ, રૂપક, લાવણી	—	—	૧૬૪
તાલ વસંત, રુદ્ર, ગજઅંબા	—	—	૧૬૫

ચારંગદેવ	—	—	—	—	૧૬૬
સ્વામી હરિદાસ	—	—	—	—	૧૬૭
અમીર ખુશરૂ	—	—	—	—	૧૬૮
તાનસેન	—	—	—	—	૧૭૦
ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૯૦૦ સુધીની ભારતીય સંગીતના					
ઇતિહાસની રૂપરેખા	—	—	—	—	૧૭૪
આજની કેળવણીમાં સંગીતનું સ્થાન	—	—	—	—	૧૭૭
ફૈયાઝખાં	—	—	—	—	૧૮૦
સંગીતમાં તાલની મહત્તા	—	—	—	—	૧૮૫
બે રાગની તુલના	—	—	—	—	૧૮૭
બે તાલની તુલના	—	—	—	—	૧૮૮
સંગીત ચતુર્થ વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો	—	—	—	—	૧૮૯
<u>સંગીત ચતુર્થ વર્ષનો વાદન વિભાગ</u>					
સરસ્વતી વીણા	—	—	—	—	૧૯૩
<u>સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશારદ)</u>					
સંગીતના ધરાણાં	—	—	—	—	૧૯૫
શિખરતાલ, મત્તનાલ	—	—	—	—	૨૦૦
ધક્કતાલ	—	—	—	—	૨૦૧
કલા અને કલાકાર	—	—	—	—	૨૦૨
ભારતીય સંગીત	—	—	—	—	૨૦૪
ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧૩૦૦ સુધીના સમયનું					
ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન	—	—	—	—	૨૧૨
ઐશ્વર્યાવાર	—	—	—	—	૨૨૧
પંજિત લેખન	—	—	—	—	૨૨૬
શેરીમિયા	—	—	—	—	૨૨૭
સદારંગ-અદારંગ	—	—	—	—	૨૨૮

મનરંગ	—	—	—	૨૪૨
અહોબ્ય	—	—	—	૨૪૩
નારદ	—	—	—	૨૪૪
શ્રીનિવાસ	—	—	—	૨૪૬
મુસ્તાન હુસેન શર્મા	—	—	—	૨૪૭
હંદ્યનારાયણ દેવ	—	—	—	૨૪૮
ભાવભદ્ર	—	—	—	૨૪૯
મહર્ષિ ભરત	—	—	—	૨૪૦
માર્ગી અને દેશી સંગીત વિષે સામાન્ય સમજ, આદ્ય, જગર, હિસાબ	—	—	—	૨૪૨
પાશ્ચાત્ય સંગીત-એક દૃષ્ટિપાત	—	—	—	૨૪૩
રાગની સિદ્ધિના નિયમો	—	—	—	૨૪૬
ઓમકારનાથ કાકુર	—	—	—	૨૪૭
વ્યંકટમખી	—	—	—	૨૪૦
દામોદર	—	—	—	૨૪૧
અબ્દુલ કરીમખાં	—	—	—	૨૪૨
અસ્તાદિયાખાં	—	—	—	૨૪૪
અલ્લાહીદીનખાં	—	—	—	૨૪૬
આદિત્યરામજી	—	—	—	૨૪૪
મતંગ	—	—	—	૨૪૫
સમોખનસિંહ	—	—	—	૨૪૭
બાજ બહાદુર	—	—	—	૨૪૮
નયદેવ	—	—	—	૨૪૯
ભારતરખુવા બખસે	—	—	—	૨૭૧
રવિચંદર	—	—	—	૨૭૩
એલમદખન ચિરકવા	—	—	—	૨૭૪
પન્નાવાલ ઘોષ	—	—	—	૨૭૭

નિસમિલ્લાહખાં	—	—	—	૨૭૬
નાગરદાસ અર્જુનદાસ	—	—	—	૨૮૧
અકબરનો સંગીત સાથેનો સંબંધ	—	—	—	૨૮૬
સંગીતનાં પુસ્તકો	—	—	—	૨૯૦
ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને સંગીત રત્નાકરની તુલના	—	—	—	૩૦૬
રાગ વિખેાધ	—	—	—	૩૧૦
સંગીત પારિજાત	—	—	—	૩૧૧
ભારતીય સંગીતના ઉગમ વિષે ચર્ચા	—	—	—	૩૧૩
સ્વરો વિષેની માન્યતાઓ	—	—	—	૩૧૯
રાગોત્પત્તિ અને રાગવર્ણનો, હનુમત મનના રાગ	—	—	—	૩૨૨
શિવમતના રાગ	—	—	—	૩૪૧
કૃષ્ણમતના રાગ	—	—	—	૩૪૨
ભરતમતના રાગ	—	—	—	૩૪૪
સંગીત પંચમ (વિશારદ) વર્ણના પ્રશ્નપત્રનો નમૂનો	—	—	—	૩૪૭

સંગીત પંચમ વર્ણનો વાદન વિભાગ

શરણાધી	—	—	—	૩૫૦
પૃથ્વીકથા	—	—	—	૩૫૪
પ્રશ્નપત્રોના ઉત્તરો	—	—	—	૩૬૨
રાગના ઢોહા	—	—	—	૩૭૪
શુદ્ધિપત્ર				



આ ગ્રંથ માટે વિદ્વાનો કહે છે—

‘સંગીત કલાનિધિ ગ્રંથના પ્રકાશન સાથે એક અમૂલ્ય કામ વિદ્યાર્થી વર્ગને પ્રાપ્ત થાય છે. સંગમ એક જ પુસ્તકમાં સંપૂર્ણ શાસ્ત્ર અને તેને અંગેના વિવિધ વિષયો ખ્યાતનામ કલાકારોના જીવન-ચરિત્રો સાથે સમાય છે. સંગીતની પરીક્ષાઓ આપનાર વિદ્યાર્થીવર્ગને આ ગ્રંથથી વેકવી પડતી પુસ્તકની મુશ્કેલીઓ દૂર થાય છે. શ્રી ઓચ્છવ્યાસ શાહના સાહસને અનેક ધન્યવાદ. અનેક ગ્રંથોના અભ્યાસ, ચિંતન અને મનન કર્યા બાદ આવા ગ્રંથ લખવાનું સાહસ કરી શકાય. સંગીત વિષય, માત્ર શાસ્ત્રના આધાર પર નિર્ધારિત નથી રહેતો પણ કલા અને યોગ્ય ભાવોના વિષય છે, જેથી તેના શાસ્ત્ર અંગે મતમતાતરો અને મતભેદોના વિતંડાવાદમાં કોઈ ન પડે અને પ્રેમપૂર્વક શુણ્ઘલાદક વૃત્તિથી આ ગ્રંથને સ્વીકારે અને આદર કરે તેવી વિનંતી અસ્થાને નથી. બૃહદ ગુજરાત સંગીત સમિતિના વિશાળ ધ્યેયને પહોંચી વળવામાં ઓચ્છવ્યાસશાહ જેવા ખીળ પણ વિદ્વાનો સહકાર આપવા તત્પર અને તો કેટલું વિશાળ કામ સામે પડ્યું છે તેને પહોંચી વળાય. લેખકના સખવા પ્રભાણે “મહાસાગરમાં, તૃણવત્ હું કેાણુ ?” આ ભાવના આપણે અહીં ફળે, ફુલે અને ફાલે એજ પરમકૃપાળુ પરમાત્મા પાસે અભ્યર્થના.

ગાં મ. વિદ્યાલય, અમદાવાદ

સંચાલિત

બૃહદ ગુજરાત સંગીત સમિતિ

દાગિયા બિલ્ડિંગ,

એલિસમિઝ,

અમદાવાદ ૧.

તા. ૨૦ ૧૧-૧૯૫૮

‘સંગીત કલાનિધિ’ ગુજરાતના સંગીતમુખ્ય વર્ગને સર્વ રીતે માર્ગદર્શક થઈ પડશે, તેમાં કાંઈ જ શંકા નથી. આ પ્રકાશનથી સંગીતના વિદ્યાર્થીઓની મુંઝવણો અવશ્ય ટળશે. શ્રી. ઓચ્છવલાલ ભાઈની તપઃસિદ્ધિનો લાલ, બહુજન સમાજને મળે અને સંગીતોદ્ધિના અમૂલ્ય રસરતોનો આનંદ દરેક માણે, એ ઓચ્છવલાલ ભાઈના જીવનનો અને તેમના રોહિવંદનો પણ અનેરો દહાવો છે.

સંગીતકળાના ક્ષેત્રમાં પણ આ પુસ્તક પોતાના ઉદાત્ત વ્યક્તિત્વની પ્રભા પાડનારું નીવડશે. નીતાન્ત શાસ્ત્રનું સંસ્કરણ, શુદ્ધ સુગમ, સ્વર લઢરીઓની રચના, તાલ અને લયની સુરુચિપોષક યોજના, અને મુખ્યની અભિરુચિ તરફનું લક્ષ-વગેરે આ પુસ્તકને દરેકનું પ્રિય બનાવવા પુરતાં નીવડશે, શાળા મહાશાળાઓમાં સંગીત શિક્ષા માટે પણ આ પુસ્તક એક અનિવાર્ય જરૂરિયાત પુરી પાડશે.

આજે સંગીતના વિકસતા જતા ક્ષેત્રમાં આ મંથ બહાર પાડીને શ્રી ઓચ્છવલાલ ભાઈએ સંગીતની બહુજનસમાજની એક મોટી સેવા કરી છે. તેમની યોજત સ્વર લઢરીઓ દરેક દરેકની હૃદય-ગુહામાં ગુંજતી રહે અને દરેક મુખ્ય નાદબ્રહ્મનો પરમ આનંદ માણી જીવનને ધન્ય કરે, આ ‘કળાનિધિ’ વધાવી દરેક કળારસિક કળા-સેવકના હૃદયની વ્યંજનાને રજિત કરે અને કળા-પ્રત્યેના પોતાના મનથી મુક્ત બને એજ અભ્યર્થના.

શ્રી ઓચ્છવલાલ ભાઈની તપશ્ચર્યાથી ‘કળાનિધિ’ જેવા વધુને વધુ પ્રકાશનો દ્વારા સમાજને સંગીતોન્નવજ સિદ્ધિ આનંદ પીરસાતો રહે અને સંગીતના પ્રચારથી સર્વતોમુખી લક્ષતા તેમને પ્રાપ્ત થાય તેવી ઈશ્વર પ્રત્યે પ્રાર્થના.

જયંતિલાલ જે. મહેતા.

બી. એ. એસ. ટી. સી. બી. એડ.

૮૧૫, લાહિનીપોળ, રાપપુર

અ મ દા વા દ.

તા. ૨૨-૧૧-૧૯૫૮

સંગીત કલાનિધિ



શારદા શારદામ્ભોજવદના

વદનામ્બુજે ।

સર્વદા સર્વદાસ્માકં સર્નિધિ

સર્નિધિક્રિયાત્ ॥

સંગીત પ્રારંભિક

સંગીત શીખનારાં વિદ્યાર્થી લાઈજાહેનોએ પોતે જે સંગીતના સ્વરો ઉચ્ચારે છે, અગર સંગીતસભામાં જે સ્વરનું શ્રવણ કરે છે, તે સ્વરોનાં સંપૂર્ણ અને સંક્ષિપ્ત નામો જાણી લેવાં જોઈએ.

સંપૂર્ણ નામો :—પદ્મ, રિષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત અને નિષાદ. આ નામો સંગીત વિષયના લેખનામાં તેમજ પ્રવચનોમાં વપરાય છે.

સંક્ષિપ્ત નામો :—સા, રે, ગ, મ, ધ, નિ. આ નામો સંગીતકલા પ્રદર્શીત કરવા માટે વપરાય છે; એટલે કે ગીત ગવાતું હોય તેની સાથે સાથે જે સ્વરો બોલાય છે તે.

આમ ઉપર સમજાવ્યા મુજબના સાત સ્વરો સંગીત વિષયમાં ગણાય છે. એ સાત સ્વરોના સમુહને સપ્તક કહેવાય છે. એવા સપ્તક અનેક છે. દા. ત એકદમ જાડો અવાજ એ એક છેડો માનીએ અને તેના બીજે છેડે તદ્દન પાતળો અવાજ માનીએ, હવે તેની કક્ષા કેટલી જાડોળી છે તે આ ઉદાહરણ પરથી આપ જાણી શકશો, અને કદપી પણ

શક્યો કે તેને કેટલા સપ્તકની મર્યાદા આપવી ? વધારેમાં વધારે સપ્તકો વાણંત્રો પર આવી શકે, કારણ કે તે યંત્રો છે. એવાં યંત્રો પૈકી વધુ સપ્તક ગતાવી શકે એવું એક યંત્ર હાલ પીઆનાને ગણીએ તો તેમાં વધારેમાં વધારે સાત સપ્તક સુધીની મર્યાદા હોય છે. પરંતુ ગાનારના ગળામાંથી ઘણાજ એાછા સપ્તક નીકળે છે નાના બાળકો અને સ્ત્રીઓના ગળામાંથી ભાગ્યેજ બે સપ્તક નીકળે છે, ન્યારે પુરૂષોના ગળામાંથી બે થી અઢી સપ્તક સુધીના સ્વરો નીકળે છે. સ્ત્રી યા પુરૂષ સંગીતકલા સાધ્ય કરવા માટે સામાન્ય રીતે ત્રણ સપ્તક સુધીના સ્વરો ગળામાંથી કાઢવા સ્વરોનો સતત અભ્યાસ કરે છે. આ ઉપરથી આપણે એટલું જોઈ શક્યા કે સામાન્ય રીતે ત્રણ સપ્તક સુધી જ માણસનું ગળું કામ આપે છે. જેથી આખીય ગાયનકલા ત્રણ સપ્તક પર નિર્ભર રહે છે.

હવે જે સ્વરો સ્વાભાવિક રીતે નીકળે છે તે મધ્ય-સપ્તક ગણાય છે અને તે કંઠસ્થાનમાંથી નીકળે છે મધ્ય સપ્તકથી નીચા સ્વરો જે છે તે ગદ્ર સપ્તક કહેવાય છે અને તે સ્વરો નાભિસ્થાનમાંથી નીકળે છે. હવે મધ્ય સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે છે તે તાર સપ્તક કહેવાય છે. અને તે તાલુસ્થાનમાંથી નીકળે છે આ ઉપરાંત બીજા વધારાના સપ્તકો પર નજર કરીએ. ગદ્ર સપ્તકથી નીચા સ્વરો આવે તેને ખરજ સપ્તક કહેવાય છે અને ખરજ સપ્તકથી પણ નીચા સ્વરો આવે તેને મહાખરજ કહેવાય છે. તેજ રીતે તાર સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે તેને ટીપ

સપ્તક કહેવાય અને ટીપ સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે તેને અતિટીપ કહેવાય છે. આમ સાત સપ્તકનાં નામ આપણે વિચાર્યાં.

હવે આપણે કયા સ્વર સાથે, કયા સ્વરનો સુમેળ (સંવાદ) કર્ણપ્રિય લાગે છે તે જોઈએ. પડ્જ સાથે રિપલ મેળવીએ તો તે સુમધુર લાગતો નથી, પડ્જ સાથે ગંધાર મેળવીએ તો તે પણ કર્ણપ્રિય લાગતો નથી; પરંતુ જ્યારે પડ્જની સાથે મધ્યમ અથવા પંચમ મેળવીએ ત્યારે તે મેળ ઘણો જ મધુર લાગે છે. આથી એટલું નક્કી થયું કે પડ્જ-મધ્યમ અને પડ્જ-પંચમ એ બે જોડી કર્ણપ્રિય મેળ છે. સપ્તકના બાકીના સ્વરો સાથે આ રીતે જ પડ્જ-મધ્યમ ભાવ અને પડ્જ-પંચમભાવથી જોઈએ તો રિપલ અને પંચમ તેમજ રિપલ અને ધૈવત સુમધુર મેળ છે, તદુપરાંત ગંધારની સાથે ધૈવત અને ગંધારની સાથે ત્રિષાદ મેળવીએ તો તે પણ પડ્જ-મધ્યમ અને પડ્જ-પંચમ ભાવમાં જણાયે. આ રીતે એક સપ્તકમાં ત્રણ જોડીઓ તૈયાર થઈ. (સામ-સાપ, રેપ-રેધ, ગધ-ગનિ)

પૂર્વાંગમાં હોય તો સંવાદી સ્વર ઉત્તરાંગમાં હોય, અગર વાદી ઉત્તરાંગમાં હોય તો તેનો સંવાદી સ્વર પૂર્વાંગમાં હોય છે. જો કે કેટલાક રાગોના વાદી-સંવાદી પૂર્વાંગમાં જ સમાય છે પરંતુ તે અપવાદ છે તેમ માનવું.

હવે વાદી સ્વર અને સંવાદી સ્વર શું છે તે જોઈએ. રાગમાં જે સ્વરનું ગહુત્વ હોય, અગર જે સ્વર રાગના સ્વરુપને ટેકારુપ હોય તેવા સ્વરને વાદી સ્વર કહેવાય છે. ઉપર કહ્યા પ્રમાણે વાદી-સંવાદી એક જ અંગમાં આવી શકતા નથી માટે સંવાદીનું અંગ સામા પશનું હોવું જોઈએ, એટલે સામા પક્ષમાં જે સ્વરનું જોર વધુ પ્રમાણમાં હોય તે સ્વર સંવાદી સ્વર ગણાય. વાદી-સંવાદી વિષે એમ પણ કહી શકાય કે રાગનો રાજા એ વાદી અને પ્રધાન એ સંવાદી. વાદી-સંવાદી સિવાયના રાગમાં વપરાતા બીજા સ્વરોને અનુવાદી એટલે કે પ્રજા કહેવાય છે, તેમજ જે સ્વર રાગમાં ન આવે તે વિવાદી અગર રાગનો શત્રુ ગણાય છે.

સંગીત અભ્યાસીઓએ પોતાના ગજાને યોગ્ય એવો 'સા' (પડ્જ) નક્કી કરવો જોઈએ. પડ્જ નક્કી કરવા માટે એટલું ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે, મંદ્ર સપ્તકના પંચમથી તાર સપ્તકના પંચમ સુધી પોતાનો અવાજ સહેલાઈથી જાય. જો તેમ કરવામાં ન આવે તો ગાવું મુશ્કેલ બને, કારણ કે, શાસ્ત્રીય સંગીતનું કોઈપણ ગીત લઈએ તો તે સામાન્ય રીતે મંદ્ર સપ્તકના જે ત્રણ સ્વર સુધી નીચે અને

તાર સપ્તકના બે ચાર સ્વર સુધી જીવે જતું હોય છે.

કંઠમાં કફની મુશ્કેલીને લીધે આપણા અવાજનો રણકો સ્પષ્ટ આવતો નથી, તો તેની શુદ્ધિ માટે તેમજ ગળામાં સ્વરનાં સ્થાન મજબુત કરવા માટે, રોજ સવારે સૂર્યોદય પહેલાં મંદ્રસાધન કરવું. મધ્યાહન સમયે મધ્ય સપ્તકના સ્વરોને ઘુંટવા અને સૂર્યાસ્ત સમયે તાર સપ્તકના સ્વરોને મજબુત બનાવવા. આથી મંદ્ર, મધ્ય અને તાર સપ્તકના સ્વરોમાં અવાજ ઘણાજ સારી રીતે દીપી નીકળશે. મંદ્ર-સાધન કેવી રીતે કરવું? મૌ પ્રથમ આપણા કંઠનો જે 'સા' મુકરર કર્યો હોય તે 'સા' હાર્મોનિયમ અગર સ્વર પેટી પર, પડ્જ-પંચમ છેડીને ('સા' અને 'પ' બંને એક સાથે છેડીને) આપણા 'આ'ને ઝોછામાં ઝોછા દશ મિનિટ બેઠલા સમય સુધી ચાલુ રાખવો. ત્યારબાદ મંદ્ર સપ્તકનો નિષાદ, ધૈવત, અને પંચમ, એમ ઉતરતા ક્રમ પ્રમાણે ધીરે ધીરે, લાંબા શ્વાસે બોલવાનો પ્રયત્ન કરવો, ત્યારબાદ મંદ્ર પંચમથી ધૈવત, નિષાદ અને દ્વિતીયો પોતાના પડ્જ પર આવવું, એમ ત્યાં સુધી પોતાને સમય હોય અને કંટાળો ન આવે ત્યાં સુધી ઉપર મુજબનો અભ્યાસ યાને 'મંદ્રસાધન' કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

કોઈ પણ રાગ શરૂ કરતાં પહેલાં વિદ્યાર્થીઓએ તે રાગનો આરોહ-અવરોહ ગાવો. આરોહ એટલે સ્વરોની ચઢતી ક્રિયા અને અવરોહ એટલે સ્વરોની ઉતરતી ક્રિયા. આરોહ-અવરોહ ગાયાબાદ ગાયન ગાવું. ગાયનના મુખ્ય બે ભાગ છે. પહેલો ભાગ સ્થાઈ કહેવાય છે બ્યારે બીજા ભાગને

અંતરે કહેવાય છે. સ્થાઈનું સામાન્ય સ્વરૂપ મંદ્ર અને મધ્યસપ્તકના સ્વરોમાં હોય છે. અંતરાનું સામાન્ય સ્વરૂપ મધ્ય અને તાર સપ્તકના સ્વરોમાં હોય છે.

હવે ગાયન કેવી રીતે ગાવું તે જોઈએ. સૌ પ્રથમ ગાયનની પહેલી પંક્તિને જેથી ત્રણવાર ગાવી ત્યારબાદ બાકીની પંક્તિઓ એકએકવાર ગાવી. આમ સ્થાઈ પૂર્ણ થાય એટલે ફરીવાર પહેલી પંક્તિને એક યા બે વાર ગાવી, ત્યારબાદ અંતરાની પહેલી પંક્તિ બે વાર ગાયા પછી બાકીની પંક્તિઓ એકએકવાર ગાઈને અંતરાની સમાપ્તિ માટે સ્થાઈની પહેલી પંક્તિ ગાવી. આમ આખું ગાયન નિયમ અનુસાર ગવાશે.

શરૂઆતના વિદ્યાર્થીઓએ સહેલા રાગમાં, અને સાદી સ્વરલિપિવાળા ઢાળમાં ગાયન ગાતાં શીખવું જોઈએ. રાગ કેને કહેવો? સાત સ્વરોમાંથી કર્ણપ્રિય એવા સ્વરોનો સમુક જોમાં રંજકતા હોય, વાદી-સંવાદીની વ્યવસ્થા હોય, ઓછામાં ઓછા પાચ સ્વરો જોમાં આવતા હોય, જેમાં એકી સાથે મધ્યમ અને પંચમ વર્જન હોય, જેમાં આરોહ-અવરોહની વ્યવસ્થા હોય, જેનો ગાવાનો સમય નિશ્ચિત હોય, જેમાં શૃંગાર, વીર કે કરુણ જેવો કેઈપણ એક રસ હોય તેને રાગ કહે છે.

રાગની મુખ્ય જાતિ ત્રણ છે. (જાતિ એટલે રાગનું બધારણ) સંપૂર્ણ જાતિ-જે રાગના આરોહમાં સાત અને અવરોહમાં પણ સાત સ્વરો આવતા હોય તે. પાડવ જાતિ

જે રાગના આરોહમાં અને અવરોહમાં પણ છ સ્વરો આવતા હોય તે. ઓડવ જાતિ-જે રાગના આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમાં પણ પાંચ સ્વરો આવતા હોય તે.

રાગમાં જે પ્રમાણે અગાઉ ગાયન ગાવાની રીત સમજાવી છે તે પ્રમાણે સ્વરો પણ ગાઈ શકાય છે આ સ્વર બંધારણને સ્વરમાલિકાં (સરગમ કે ગત) કહેવાય. હવે લક્ષણગીત વિષે જોઈએ. જે ગીતમાં રાગનુ સહસ્ય સમજાવતું કાવ્ય હોય, અને તે ગીત તેજ રાગમાં ગવાતું હોય તેને લક્ષણગીત કહેવાય.

ઠરેક ગીત તાલ સાથે નિકટ સંબંધ ધરાવે છે. તાલ અને સ્વર એ સંગીતના પ્રાણ છે. ગીત ગાનાર વિદ્યાર્થી-ઓએ હાથેથી આગળીઓ ગણી, જે તાલમાં જે ગીત ગવાતું હોય, તે ગીતને તે તાલની કેટલી માત્રા છે, ક્યાં ક્યાં તાલી-ખાલી આવે છે તેનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ રાખી તાળી દેવાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ.

તાલ એટલે ગીતને માપવાનું એક સાધન, જેમાં મુકરર કેરેલી માત્રા હોય, તળલાંના શબ્દોની સુદર રચના હોય તેમજ ખોલી-લરી જેવા વિભાગ હોય. માત્રા એટલે તાલનો એક અંશ, જે ગતિ સાથે સંબંધ ધરાવે, અને મર્યાદાને સાચવે. લય એટલે ગતિ, એક સરખો સમય. લયના ત્રણ પ્રકાર છે. વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત. વિલંબિત લય એટલે ધીની લય. મધ્ય લય એટલે વિલંબિતથી બમણી અને દ્રુત એટલે મધ્યથી બમણી, આમ આ ત્રણ પ્રકારની લય એક બીજાથી

ઝડપી બને છે.

તમારા અભ્યાસ દરમિયાન આવેલા તાલોની ટૂંક માહિતિ આ પ્રમાણે છે.

(૧) ત્રિતાલ—માત્રા સોળ, તાળી એક પાંચ અને તેરમી માત્રા પર. ખાલી નવમી માત્રા પર, ખંડ ચાર છે, દરેક ખંડ ચાર ચાર માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪		૫	૬	૭	૮
ધા	ધીં	ધીં	ધા		ધા	ધીં	ધીં	ધા
૧					૫			

૯	૧૦	૧૧	૧૨		૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	તીં	તીં	તા		તા	ધીં	ધીં	ધા
૦					૧૩			

(૨) દ્રુત એકતાલ—માત્રા બાર, તાળી એક, પાંચ નવ અને અગિયારમી માત્રા પર ખાલી ત્રીજી અને સાતમી માત્રા પર. ખંડ છ. દરેક ખંડમાં બળ્બે માત્રાઓ છે.

૧	૨		૩	૪		૫	૬
ધીં	ધીં		ધા	ત્રક		તુન	ના
૧			૦			૫	

૭	૮		૯	૧૦		૧૧	૧૨
કત	તા		ધા	ત્રક		ધીં	ના
૦			૯			૧૧	

(૩) ઝપતાલ :-માત્રા દશ તાળી એક, ત્રણ અને આઠમી માત્રા પર ખાલી છઠ્ઠી માત્રા પર. ખંડ ચાર છે. દરેક ખંડમાં અનુક્રમે બે, ત્રણ, બે ત્રણ માત્રાઓ છે.

૧	૨		૩	૪	૫		૬	૭		૮	૯	૧૦
ધી'	ના		ધી'	ધી'	ના		તી'	ના		ધી'	ધી'	ના
૧			૩				૦			૮		

(૪) દાદરા :-માત્ર ૭ તાળી પહેલી માત્રા પર. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે છે દરેક ખંડમાં ત્રણ ત્રણ માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩		૪	૫	૬
ધા	ધી'	ના		ધા	તી'	ના
૧				૨		

(૫) કેરવા :-માત્રા ચાર તાળી પહેલી માત્રા પર અને ખાલી ત્રીજી માત્રા પર છે. ખંડ બે બે માત્રાના છે.

૧	૨		૩	૪
ધાગે	નતી		નક	ધી'
()		()
૧			૦	

પ્રથમ પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી.નં. ૩૧)

રાયપુર ચક્રા અમદાવાદ-૧

(ઓરજનકાવ શામળદાસ શાદ સંચાલિત)

સંગીત પ્રારંભિક

સમય ૧ કલાક તા. ૧૪-૭-૧૯૫૮ શુભ ૨૫

સૂચના :- ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના શુભ સરખા છે.

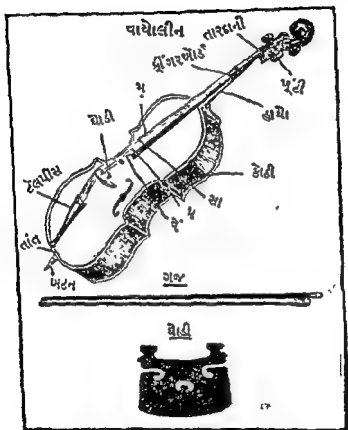
૧. સપ્તકમાં પદ્મ-મધ્યમ અને પદ્મ-પંચમની કેટલી ભેડીઓ થાય છે ?
૨. સપ્તક કેટલા છે અને કયા કયા છે ? તેનાં નામ આપો.
૩. સ્થાઈ અને અંતરાની ઓળખ કેમ કરશે તે સવિસ્તર સમજાવો.
૪. કોઈપણ ત્રણ શબ્દોના અર્થ સમજાવો—
રાગ, તાલ, ગીત, સ્વરમાલિકા અને લક્ષણગીત
૫. નીચેનામાંથી ગમે તે ચાર વાક્યો સુધારો.
(સા) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ સરખા છે.

- (રિ) દાદરા અને એકતાલના ખંડ જુદા છે.
- (ગ) ઝપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા એક સરખી છે.
- (મ) લક્ષણગીત અને ગીત જુદાં છે
- (પ) તાલ અને સ્વરમાં કશે જ ફરક નથી.
- (ધ) ગતિ અથવા લય એકજ પ્રકારની છે.
- (નિ) ગીતના બે વિભાગ હોય છે—પહેલો અંતરા અને બીજો સ્થાઈ

- ૬. તમારા કંઠને સુધારવા માટે તમે શું કરશો?
- ૭. ગીતને તાલનો શો સંબંધ છે?

વાદન વિભાગ

- ૧. (સા) વાયોલીન, ગાયકના સાથ તરીકે વપરાતું હોય તો તે શા માટે?
- (રિ) સિતાર સાથે ગાયન કેમ ગવાતું નથી? સિતારની શો ૨ કોણે કરી?
- (ગ) તબલામાથી જુદા જુદા અવાજ કેવી રીતે મેળવી શકાય છે?
- (મ) ખંસી વાદનની શોધ કોણે કરી? ખંસીના હાલના પ્રખ્યાત કલાકારોનાં નામ આપો.
- (પ) હાર્મોનિયમ અને પીઆનોમાં શો ફરક છે



વાદન વિભાગ

વાદ્ય શીખનાર વિદ્યાર્થીએ એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે, ગાયન વિભાગના પ્રશ્નોના જવાબ પણ તેણે આપવાનાં હોય છે.

ત્યારે હવે વાજાંત્રો વિષે કંઈક જોઈએ.

વાજાંત્રો ચાર પ્રકારનાં હોય છે—(૧) તત્ (૨) ખીતત્ (૩) ઘન (૪) સૂશીર.

(૧) તત્—(તારનાં વાજાંત્રો)—દ્વીવદ્ધના, સારંગી, વાયોલીન, સિતાર, તાનપૂરા, વીણા વગેરે

(૨) ખીતત્—(આમડાનાં વાજાંત્રો)—ઢોલ, નગારાં, તખલાં, મૃદંગ, ડક, ખંજરી વગેરે.

(૩) ઘન—(ટકોરાથી વાગતાં વાજાંત્રો)—પીઆનો, જલતરંગ, કાષ્ટતરંગ, નળીતરંગ, ખંગડીતરંગ, ધુધરાતરંગ વગેરે.

(૪) સૂશીર—(હવાથી વાગતાં વાજાંત્રો)—વાંસળી, કહેરી-ઓનેટ, હાર્મોનિયમ, શરણાઈ વગેરે.

વાજાંત્રને જો ખરાબર મેળવવામાં ન આવે તો તે બેસુરું એટલે કે ખરાબર વાગી શકે નહિ, અને મનોરંજક ન થતાં હાંસીયાત્ર બને છે. જેથી વિદ્યાર્થીએ પોતાનું સાત્ર કેવી રીતે મેળવવું તે શીખવું ઘણું જ અગત્યનું છે.

વાયોલીન

વાયોલીન એ પશ્ચિમના દેશોમાંનું એક તંત્ર વાદ્ય છે, જેનો ભારતમાં પણ ઠીક ઠીક વિકાસ થયો છે. રાવણહથ્થા નામનું આપણા દેશનું અમુકી વાજાંત્ર જે ખાસ કરીને ભરથરીઓના હાથમાં આજે ભેઈ શકીએ છીએ તે વાગ પરથી જ રાવણ હથ્થાની કોઠીને હાલનો આકાર આપનાર Antonius stradivarius મનાય છે. હાલ તો કક્ષકતામાં વાયોલીન બનાવવાનાં કારખાનાં થયાં છે. આપણા ભારત દેશમાં વાયોલીન માટે અનુકૂળ લોકો મળતું નથી તેથી. અહીંની બનાવટનાં વાયોલીન વાગવામાં કણ્ઠપ્રિય હોતાં નથી પરદેશી વાયોલીનની કોઠીના પાછલા ભાગનું જે પાટિયું હોય છે તેના પર અસંખ્ય કુદરતી આડા રેસા નજરે પડે છે, અને ઉપરના પાટીઆમાં તેમજ પડખામાં પણ ઊભી લીટીઓ હોય છે. ઇટલીનું વાયોલીન ઉત્તમ ગણાય છે.

પશ્ચિમનું વાદ્ય હોવા છતાંય દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ તેમજ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના કલાકારોએ પોતાની કળાનો સર્વાંગી વિકાસ વાયોલીન દ્વારા કરી બતાવ્યો છે. આપણા દેશમાં વાયોલીન પકડવાની મુખ્ય બે પદ્ધતીઓ છે.

(૧) જનને પગની પક્ષાંઠી વાળીને જમણા પગને સહેજ આગળની બાજુ બહાર કાઢી, તેના પંજા પર હાથાને ટેકવી, વાયોલીનનો કોઠીનો ભાગ, છાતીના ડાગા ભાગ સાથે ટેકવીને રાખવામાં આવે છે. (૨) ડાગા હાથના અંગુઠા અને તર્જની આંગળીના વચલા ભાગમાં વાયોલીનનો હાથો રાખીને વાયો-

લીનની કોઠીનો ભાગ ડાબા ખભા પર દાઢીથી બરાબર દબાવીને રાખવામાં આવે છે.

પહેલી રીત પ્રમાણે વાયોલીન વગાડનારને મીંડ, ગમક વગેરે કાઢવામાં વિશેષ સંગવડ રહે છે; કારણ કે તેનો વગાડવાનો હાથ (ડાબો હાથ) છૂટો રહે છે. બીજી રીત પ્રમાણે વાયોલીન વગાડનારને હાથા સાથે અંગુઠો ટેકવેલો હોવાથી શીખતી વખતે શુદ્ધ સ્વરોનું ચોક્કસ માપ મળી રહે છે, જેથી તેને સરળતાનો યા અલંકારિકતાનો વગાડવામાં ઘણી જ કુશળતા સાંપડે છે. વાયોલીન વગાડવા માટેનો જે ગજ હોય છે, તેને દાંડીના બંડા ભાગથી, નીચે અંગુઠો અને ઉપર ચાર આંગળીઓ રહે તે રીતે પકડવો. ગજના વાળ પર બેરોળે ઘપવાથી વાયોલીનનો રણકો સારો આવે છે. ગજના વાળ વનસ્પતિના રેસામાંથી બનાવવામાં આવે છે. કેટલાક લોકો વાળની જગ્યાએ સુતરના દોરાનો પણ ઉપયોગ કરે છે, તેને પણ બેરોળે (રાજન) ઘસવો પડે છે. પહેલાંના સમયમાં તારની જગ્યાએ તાંતનો ઉપયોગ થતો હતો, હાલ એલ્યુમિનિયમ અને સ્ટીલના તાર વપરાય છે.

વાયોલીનમાં જે ચાર તાર વપરાય છે તેનાં અંગ્રેજી નામ G. D. A. E. છે. ભારતીય સંગીત સ્વર સુજન મ્ સા પ રેં છે. વાયોલીનને મેળવવાના અનેક પ્રકારો છે. દા. ત. (૧) મ્ સા પ રેં (૨) મ્ સા પ સાં (૩) પ્ સા પ સાં (૪) પ્ સા પ રેં (૫) સા પ્ સા પ,

વાયોલીન મેળવવું સુગમ થઈ પડે તે માટે ટેલપીસનાં ચાર છીદ્રોમાં ચાર એડ્જસ્ટર હોય છે. વાયોલીનનો અવાજ, વાયોલીનના અંતરભાગમાં એટલે કે આખીય કોઠીમાં પ્રસરે તે માટે, સાઉન્ડ-પોસ્ટ નામનો પેન્સીલના આકારનો એક, લગભગ બે થી અઢી ઇંચ જેટલો લાંબો લાકડાનો કકડો, વાયોલીનના અંદરના મધ્ય ભાગમાં, ઉપરના તેમજ નીચેના પાટિયા વચ્ચે ઊભો રાખવામાં આવે છે. વાયોલીનના દરેક ભાગ નામ સાથે ચિત્રમાં બતાવવામાં આવ્યા છે. (પૃ. નં. ૧૨)

વાયોલીન સાથે કરવા માટેનું એક લોકપ્રિય વાદ્ય છે, પરંતુ તે સારંગીની કક્ષા સુધી પહોંચી શક્યું નથી. સારંગીમાં સરળ તાન ત્રણ સપ્તક સુધીની હોય તો પણ તેમાં ઝડપથી વાગી શકે છે; જ્યારે વાયોલીનમાં તે સંપૂર્ણ ત નીકળી શકતી નથી (એવો મારો અનુભવ છે). વાયોલીનમાં મંદ્ર તેમજ ખરજ સપ્તકનું કામ બતાવી શકાતું નથી, તેમજ પંજાબી કણુ માટે પણ આંગળીઓની તૈયારી કરવી મુશ્કેલ બની રહે છે. મધ્ય સપ્તકથી તાર સપ્તક સુધીની ઘસીટ તેમજ તાર સપ્તકથી મધ્ય સપ્તક સુધીની ગમકની તાન લેવી અત્યંત કઠિન થઈ પડે છે. આ કઠિનતા દૂર કરવી હોય તો એક તાર પર જ આખા સપ્તકનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. તાજેતરમાં એવા અભ્યાસવાળા ગણ્યાગાંઠ્યા જ કલાકારો છે, તોય સારંગીની તોલે વાયોલીન વાદ્ય હરીફાઈમાં ઊભું રહી શકતું નથી, સારંગીના સ્વરોની મિઠાશ અને તેની અંદરના ‘તરપો’ નો શુંજરવ વાયોલીનમાં આવવો મુશ્કેલ બને છે, કારણ વાયોલીનમાં તેવી વ્યવસ્થા જ નથી.

દક્ષિણ ભારતમાં હમણાં હમણાં આ વસ્તુની મુશ્કેલી-ઓનો સામનો કરવાનો માર્ગ કલાકારોને સૂઝવા લાગ્યો છે. તેમણે ઉપરના ચાર તાર સિવાય નીચે દશથી પંદર તરપના તાર ગોઠવ્યા છે, પરંતુ તે તરપો હજી વાગ્રમાં અનુકુળ થયા નથી. વાયોલીનમાં આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે ઉપરના ચાર તાર સાથે એક વધારાનો તાર લગાવી પાંચ તારની સંખ્યા પણ તેઓએ કરી છે. વાયોલીન સાથે કરવાનું વાદ્ય હોવા છતાંય તેમાં સ્વતંત્રપણે ગતશૈલી પણ વાગી શકે છે, જેથી તેનો સ્વતંત્રપણે પણ વિકાસ થયો છે. સ્વતંત્ર ગતશૈલી દ્વારા વાયોલીનમાં સિતારની પણ નકલ કરવામાં આવે છે.

સારંગી વગાડનારની આંગળીના નખની ઉપરના ભાગમાં ખાડા કદરૂપા દેખાય છે, અને વાયોલીન વગાડનારની આંગળીઓ એટલી બધી કદરૂપી દેખાતી નથી (અલબત્ત જેથી ત્રણ આંગળીઓનાં ટેરવાં તાર પર ઘસાવાથી નિશાન જરૂર પડે છે) તદુપરાંત સારંગી કરતા વાયોલીન દેખાવમાં ઘણુંજ સુંદર હોવાથી, તેમજ લાવવા લઈ જવામાં ઘણુંજ હલકું હોવાથી તેને સૌ કોઈ આહે છે.

વાયોલીનના પ્રખ્યાત કલાકારો—શ્રી વિષ્ણુ ગોવિંદ ભોગ, શ્રી ગજનનરાવ ભોળી (આ બંને કલાકારો હાલમાં ઓલ ઈન્ડિયા રેડીઓના સલાહકાર તરીકે નિયુક્ત છે). શ્રી શ્રીધર પાર્સેકર (જેઓ હાલ મુંબઈ રહે છે અને જેમણે સંગીત સંમેલનોમાં (કોન્ફરન્સોમાં) ઘણી સારી નામના મેળવી છે). શ્રી કે. આર. સુરંગે (જેઓ ચીરંગાબાદના રહીશ છે અને તેમણે

પણ સંગીતની ડોન્દરનોમાં ઘણી ખ્યાતિ મેળવી છે) શ્રી ડી. કે. દાતાર (જેઓ પૂનાના રહીશ છે અને મુંબઈ રેડીઓ સ્ટેશન પર કાર્યક્રમો આપીને જનતાને ખરેખર મંત્રમુગ્ધ બનાવે છે) શ્રી શરીકાન્ત ગુંદાણી (જેઓ હાલ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત તરીકે પ્રશંસનીય છે અને હજવા શાસ્ત્રીય સંગીતનું કંપોઝીશન કરવામાં પણ તેમને સારી ક્લાવટ છે) શ્રી નાનજીભાઈ મીસ્ત્રી (જેઓ સૌરાષ્ટ્રના વતની છે અને રાજકોટ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હોઈ તેમના કાર્યક્રમોના જનતાને ઘણા લાભ આપે છે.)

સિતાર

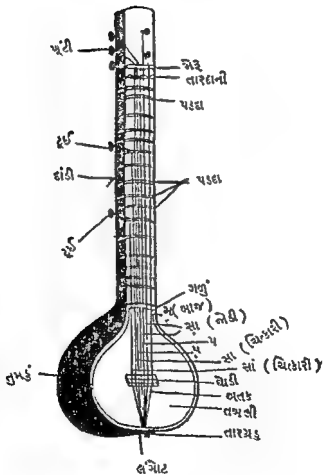
સિતાર, ખીન ઉપરથી ઉતરી આવેલું, ભારતનું જ માનીતું, તાંતુ અને ઘન એ બેના મિશ્રણથી ઉત્પન્ન થએલું એક સાજ છે. સિતારના શોધક શ્રી અમીર ખુશરૂ છે.'

પરદેશમાં જ્યારે પંડિત રવિશંકર ગયા હતા ત્યારે તેમણે ત્યાંની પ્રબળે આ વાદ્યનો એવો તો રસાસ્વાદ કરાવ્યો કે ત્યાંના લોકો આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયા હતા અરે! ઘણાખરા એ તો સિતાર શિખવાની પણ ઉત્સુકતા દર્શાવી હતી. આપણા દેશમાં ઘણા પરદેશીઓ રહે છે, છતાં હજુ સુધી આ વાદ્યને તેઓ નથી અપનાવી શક્યા એ એક હકીકત છે. ત્યારે હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે, સિતારમાં એવું તે શું છે કે જેથી તે આટલી મધુર લાગે છે? ખીનમાં પણ આટલું તો આકર્ષણ ન હતું જેટલું સિતારમાં છે. તેના મૂળ કારણમાં જોઈએ તો 'જવારી' (તારનો ઝંકાર) છે. જ્યારે 'જવારી' બગડી જાય છે ત્યારે સિતાર સાંભળવી ગમતી નથી.

સિતાર વગાડવા માટે બેઠવાની અનેક રીતો છે, તેમાની બહુમતી આ છે—ડાબા પગની પલાંડી વાળીને જમણા પગ ડાબા પગની ઉપર ચડાવીને, બંને પગના પંજ બહાર કાઢવા, ત્યારબાદ સિતારના તુંગડાને ડાબા પગના પંજ પર (જે જમણી બાજુ ગએલો છે તે) ગોઠવવો, એટલે તાંબુડાને જમણા પગના સાથળનો મજબુત ટેકો મળશે, ત્યારબાદ જમણા હાથની ઠોણી અને કાંડાના વચક્ષા લાગને તુબડાની તરફ સંબેલા લાગ પર દબાવી અંગુઠાને નીચેના છેડા પક-
 દાથી એક આંગળ નીચે ટેકવી, તર્જની આંગળીમા ‘નખખી’ એવી રીતે પહેરવી કે ‘નખખી’નો એક ખૂણ નખની ઉપર આવે અને બીજો ખૂણ નખની નીચે આવે એ ‘નખખી’ વાળી આંગળીથી પહેલા તાર (બાજનો તાર) પર પ્રહાર કરવો, હવે ડાબા હાથથી, ઉપરથી સાતમા પડદા પર તર્જની આંગળીનું ટેરવું મૂકી અંગુઠાને દાડીની પાછળની બાજુ (તાંત પર) ગોઠવવો, આમ એક પછી એક દરેક સ્વર ડાબા હાથની તર્જની આંગળીથી તાર પર ખસેડીને વગાડવામાં આવે છે.

સિતારના ઉપરના સાત તાર મેળવ્યા પછી, એ સાત તારની નીચેના તાર જે ‘તરખ’ તરીકે ઓળખાય છે તેની સંખ્યા અગિઆરની હોય છે. જે રાગ વગાડવો હોય તે રાગના સ્વરોમાં ‘તરખો’ મેળવવામાં આવે છે ઘણીખરી મિતારોમાં એક વધારાનું તુંગડું મંદ્ર સપ્તકના પડદાની પાછળ લગાવવામાં આવે છે. સિતારનાં દરેક લાગના નામ ચિત્રમા બતાવેલાં છે.
 (પૃષ્ઠ નં. ૨૦)

સિતાર



સિતારનો સ્વતંત્ર ખાજ (વગાડવાની રીત) તેના મૂળ વાદ્ય પરથી જ ઉતરી આવેલ છે તેમ છતાં બીનમાંથી જે સ્વરો નીકળે છે તે આખેટુળ ગવંચો ગાતો હોય તેવું લાગે છે ન્યારે સિતારમાં તેમ નથી લાગતું, વળી તાર ખેંચવા માટે બીનનું જેટલું બહોળું કદ છે તેટલું સિતારનું નથી. તેથી સિતારમાં લાંબા સૂર મુધીની ગમકો લાવી શકાતી નથી. (સિતારમાં ‘મંદ્રસાધન’ની બહુ જ સાગી વ્યવસ્થા છે, સિતારના કલાકારોએ ખરજના પંચમની પામેનો તાર, ખરજનો પડજ લગાવીને ખરેખર બીનનો ભાસ લાવવામાં બાકી નથી રાખ્યું તેમ છતાં તે માત્ર ભાસ જ છે)

બીનમાં ઝડપી ગત વગાડવા માટે ઘણી મુશ્કેલીઓ નડે છે; સિતારમાં તેવું નથી. સિતારમાં તો એટલી સફાઈથી નખખીનું ભેરદાર કામ બતાવીને ઝડપી ગતો વગાડાય છે કે, જેને સાંભળીને માનવમાત્ર ડાલે છે, અને તેમાંય ન્યારે ‘ચિત્કારી’ (છેલ્લા બે તાર, ગાલા) વગાડવામાં આવે છે ત્યારે તો વાતાવરણમાં કોઈ એર આનંદ અને મસ્તી છવાઈ રહે છે.

હવે તો બીનનો અવાજ જવલ્લેજ સાંભળવા મળે છે કારણ કે બીનમાં મિતાર જેવી ‘જવારી’ નથી, જેથી કંઈક અંશે તે (બીન) કુંદ (જવારી વિહીન) લાગે છે. બીનું બીનમાં એક પડદા પરથી આઠ દશ સ્વરો તાર ખેંચીને કાઢવા ઘણાજ અઘરા થઈ પડવાથી, બીન વગાડનારની ધગશ ઓછી થઈ જતી હોવાથી તેઓ બીનથી હારીને સિતાર પકડે

છે. સિતારમાં તો સીધા સાદા સ્વરો વગાડવાથી પણ મન ખૂશ રહે છે જેથી અભ્યાસીનો શોખ પોષાય છે. હાલ તો સિતારમાં એટલી બધી પ્રગતિ થઈ છે કે હુમરી અંગે પણ સિતારમાંથી કાઢવામાં આવે છે. અગાઉ આ અશક્ય મનાતું, વળી મીંડ, ઝમઝમા, ગમક જેવા વિશિષ્ટ આંદોલનથી કલાકારોએ આ વાદ્યનું ધણું જ આકર્ષણ વધાર્યું છે. ખીન કરતાં સિતાર નકશીદાર અને સુશોભિત પણ છે—આથી આમ-જનતાએ સિતારને વધાવી લીધી છે.

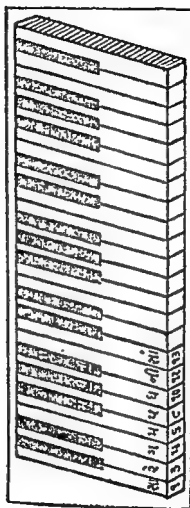
સિતારના પ્રખ્યાત કલાકારો — શ્રી રવીશંકર (જેઓ સિતાર વાદક તરીકે આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ ધરાવે છે એટલે પોતાના દેશમાં ખ્યાતિ પામેલા હોય જ) શ્રી અખંદુલ હલીમ નકરખાં (જેઓ મુંબઈના રહીશ છે અને સિતાર પર પોતાનું અનોખું આધિપત્ય દાખવે છે) શ્રીમતિ જયા જોશ (જેઓ કલકત્તાવાસી છે અને સંગીત સંમેલનોમાં પોતાની કલાથી ખ્યાત નામ ધરાં છે) શ્રી અરવીંદ પરીખ (જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને મુંબઈ રેડીઓ સ્ટેશન પરથી કાર્યક્રમો આપી સૌને મોહિત કરે છે) શ્રી વિલાતયખાં (જેઓ મુંબઈવાસી છે અને આ કલા માટે ઘણાજ વર્ષોથી પંકાએલા છે) શ્રી ઉમાશંકર મિશ્ર (જેઓ દિલ્હી રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત છે અને તેમના અભ્યાસની ઊંડી છાપ જનતા પર પાડે છે) શ્રી ગુલામ હુસેન (જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને સિતાર પર સારી એવી ખૂબી જમાવે છે જેથી પોતાના કાર્યક્રમોમાં રંજકતા લાવી શકે છે.)

ખંસી

ભગવાન શ્રી કૃષ્ણનું પ્રિય સાજ હતું, અને કહેવાય છે કે તેની શોધ પણ તેમણે જ કરેલી. અગાઉ પોલા વાંસમાંથી તે બનાવવામાં આવતી હાલ પીત્તળ તેમજ અન્ય ધાતુઓની પણ બોવા મળે છે. ખંસી એ સુશીર વાદ્ય છે, આ સાજને વગાડવાની રીત ઘણી જ સહેલી હોવાથી, તેમજ કિંમતમાં પણ આ વાદ્ય સસ્તું હોવાથી તેનો સૌ કોઈને લાભ મળે છે. ખંસી, લાંબી, ટંકી, પાતળી, જાડી એવા પ્રકારોની હોવાથી તેના ધ્વનિમાં પણ તે પ્રકારને અનુસાર જ જુદાજુદા સ્વર નીકળે છે કોઈપણ એક સ્વરની ખંસી એકવાર બની ગઈ હોય તેનો સ્વર ફેરવવો મુશ્કેલ બને છે હાલ વાંસની મોટા કદની આશરે અઢીથી ત્રણ ફૂટ લાંબી ખંસરી પ્રચારમાં આવી છે, જેમાંથી ત્રણથી સાડાત્રણ મપ્તક સુધીના સ્વરો નીકળી શકે છે વાગની બંમીનો ધ્વનિ ધાતુની બંમી કરતાં મધુર હોય છે.

શાસ્ત્રોક્ત પદ્ધતિથી ખંસી વગાડવાનું કામ કંઈક કઠિન તો ખરું જ, કારણ કે બંમીવાદનમાં મીડ, ગમક, કણ્ઠસ્વર, આદિલન વગેરે ઘણી જ જિંડી દ્વંમમજ અને લાંબો અભ્યાસ માગી લે છે ખંસીમાં સ્વરોપયોગી છ છિદ્રો હોય છે, ઉપર (એક છેડે જ્યાંથી ખંસી વાગી શકે) એકે 'છિદ્ર' પવન માટે પણ હોય છે સ્વરોપયોગી છિદ્રો પર બંને હાથની ત્રણ ત્રણ આંગળીઓ ગોકળ્યા પછી હવા ફૂંકવામાં આવે છે, આંગળીઓ જિંચી નીચી કરી છિદ્રોને બંધ કરવામાં અને ઉઘાડવામાં આવે છે ત્યારે જુદા જુદા સ્વરો નીકળે છે. સામાન્ય

હાર્મોનિયમની પટ્ટીઓ



તાર

મધ્ય

મંદ્ર

ખંસીમાં વધારેમાં વધારે બે સપ્તક જેટલા સ્વરો નીકળી શકે છે.

ખંસીના બાણીતા કલાકારો-શ્રી પન્નાલાલ ઘોષ (જેઓ નાનપણથી મુખર્ષમાં રહે છે અને હાલ ખંસરી વાદન માટેના અન્નેડ કલાકાર ગણાય છે) શ્રી દેવેન્દ્ર મોઢે-શ્વર (જેઓ દિલ્હી રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત છે અને ખંસરી પર તેમનો ઘણો સારો કાળુ છે) શ્રી દીનકરરાવ એ. મલ (જેઓએ પાવા પર રાગની જમાવટ કરીને, મીંડ અને ગમકનો પ્રયોગ સિદ્ધ કરી બતાવ્યો છે) શ્રી હેમેન્દ્ર દિક્ષિત (જેઓ અમદાવાદ ખાતે આડી વામળી વગાડવામાં ઉત્તમ મનાય છે અને પોતાની કળાથી જનતાને મંત્રમુગ્ધ કરવાની શક્તિ ધરાવે છે) શ્રી ભાદ્રલાલભાઈ ખારોટ (જેઓ અમદાવાદમાં ખંસી દ્વારા નાટકોમાં વાતાવરણ જમાવી મારી એવી ખ્યાતિ મેળવી ચૂક્યા છે.)

હાર્મોનિયમ

આ મુશીર વાગ્ર પરદેશી હોવા છતાંય ભારતમાં તેનો ઘણો જ સારો ફેલાવો થયો છે આ વાજીંત્રને વગાડવું ઘણું જ સરળ છે, તેથી નાના બાળકો પણ તેનો લાભ લે છે. હાલમાં તો સંગીતનું પહેલું પગથિયું જ તે મનાય છે. આ સાજમાં મીંડ અને ગમકને સ્થાન નથી. ચાલુ વપરાશમાં સવારણ સપ્તક સુધીનું હાર્મોનિયમ મળી શકે છે.

હાર્મોનિયમના સુરોના ત્રણ પ્રકાર હોય છે (૧) ખરજ (૨) નર (૩) માદા.

હાલમાં લાવનગર ખાતે હાર્મોનિયમના સ્વર ઘનાવવાનું કારખાનાં છે. દિલ્હી અને અમૃતસર (પંજાબ) માં પણ તેવાં કારખાનાં છે. હાર્મોનિયમના લાગો નામ સાથે ચિત્રમાં દર્શાવેલ છે (પૃષ્ઠ નં. ૨૪)

હાર્મોનિયમના પ્રખ્યાત કલાકારો-સ્વ. શ્રી ગોવિંદરાવ ટેંગે (જેઓ મુંબઈના રહીશ હતા. તેમના હાર્મોનિયમ પરના કમળથી મૌ કોઈ પરિચિત હતા) શ્રી ગુલામ રમુલ (જેઓ ધરોડાના રહીશ છે અને તેમણે મહુમ ખાંસાહેબ ઉસ્તાદ દ્વેયાબખાં સાથે હાર્મોનિયમનો ચિરસ્મરણીય સાથ કરેલો.) શ્રી શંકરલાલ સોની (જેઓ શિરોહી (રાજસ્થાન) ના વતની છે અને તેમની મરણ અલંકારિક તાનો તેમના સાજ પર મુંદર રીતે યોજાવે છે.) શ્રી નરમીંદુ ચૌહાણ (જેઓ મહેનપુરી (ઉત્તર ભારત) ના વતની છે અને આંગળીઓથી સ્વરને ધ્રુગવવા માટેની તેમજ બંને સપ્તક પર એકી સાથે બંધપી કામ કરવાની કુશળતા ધરાવે છે)



સંગીતં પ્રથમ વર્ષ

સપ્તકની રચના, સ્વરોનો સંવાદ, પૂર્વાંગ-ઉત્તંગંગ, વાદી-સંવાદી, આરોહાવરોહ, રાગ, રાગની મુખ્ય જાતિ, મંદ્ર સાધન, ગાવાની રીત, સ્થાઈ-અંતરા, સ્વરમાલિકા લક્ષણ-ગીત, વાજીત્રોના પ્રકારો, ત્રિતાલ, દ્રુત એકતાલ, અપતાલ, દાદરા અને કેરવા વગેરે તાલોની માહિતી, લયના પ્રકારો તેમજ કેટલાંક વાજીત્રોનાં વર્ણન વગેરે વગેરે આપણે સંગીત પ્રારંભિકના પ્રકરણમાં જોયું.

હવે આપણે રાગની પેટા જાતિઓ વિષે વિચારીએ આરોહમાં સાત સ્વરો હોય અને અવરોહમાં છ સ્વરો હોય, તો તે મંપૂર્ણ-પાડવ જાતિ કહેવાય. આરોહમાં સાત સ્વરો હોય અને અવરોહમાં પાંચ સ્વરો હોય તો તેને મંપૂર્ણ-ઓડવ જાતિ કહેવાય. આરોહમાં છ સ્વરો અને અવરોહમાં સાત સ્વરો હોય તો તે પાડવ-સંપૂર્ણ જાતિ કહેવાય. આરોહમાં છ સ્વરો અને અવરોહમાં પાંચ સ્વરો હોય તો તે પાડવ-ઓડવ જાતિ કહેવાય. આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમાં છ સ્વરો હોય તો તે ઓડવ-પાડવ

જાતિ કહેવાય. આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમાં સાત સ્વરો હોય તો તે ઓડવ-સંપૂર્ણ જાતિ કહેવાય.

આમ રાગની પેટા વિભાગની છ જાતિઓ થઈ. સંગીત પ્રારંભિકમાં મુખ્ય ત્રણ જાતિઓ જતાવી હતી તે સાથે આ પેટા વિભાગની જાતિ મેળવીએ, તો કુલ નવ જાતિ થાય.

સંગીત પ્રારંભિકના પ્રકરણમાં આપણે શુદ્ધ સ્વરો વિષે વિચાર્યું હવે ઘણા સ્વરો એવા છે કે જેનાં બે રૂપ (વિકૃત) થાય છે અને ઘણા પોતાના સ્થાન પર અચળ રહે છે. અચળ રહેનારા સ્વરો પડ્જ અને પંચમ છે ત્યારે ચલિત સ્વરો (જે પોતાના મૂળ સ્થાન પરથી હટી શકે છે ચક્ષા-યમાન થઈ શકે છે તે) રિષભ, ગંધાર, મધ્યમ, ધૈવત, અને નિષાદ છે. આ પાંચ સ્વરો વિકૃતિ પામે છે. એમાંથી રિષભ, ગંધાર, ધૈવત અને નિષાદની વિકૃતિ મૂળ સ્વરથી નીચા સ્વર તરફ અને મધ્યમની વિકૃતિ મૂળ સ્વરથી ઊંચા સ્વર તરફ થાય છે. મૂળ સ્વરથી નીચા સ્વર તરફ વિકૃતિ થતા સ્વરોને ક્રોમળ સ્વર એ નામ આપવામાં આવ્યું છે ત્યારે મૂળ સ્વરથી ઊંચા સ્વર તરફ વિકૃતિ થતા સ્વરોને-તિવ્ર સ્વર એ નામ આપવામાં આવ્યું છે. આથી ત્રણ પ્રકારના સ્વરો આપણી નજરે પડ્યા. શુદ્ધ સ્વર ક્રોમળ સ્વર અને તિવ્ર સ્વર.

હવે એ ત્રણેય પ્રકારોને મેળવી તેનું આખું રૂપ જોઈએ.

સા રે રે જ ગ મ મ પ ધ ધ નિ નિ

આમ સાત સ્વરો શુદ્ધ, ચાર સ્વરો કોમળ, અને એક સ્વર તિવ્ર એમ કુલ બાર સ્વરોનો સમાવેશ એક સપ્તકમાં થાય છે.

કંઈક વિશિષ્ટ નિયમોથી બંધાએલા સ્વર સમૂહોને અલંકાર અથવા પલટા કહે છે. સંગીત રત્નાકર નામના ગ્રંથમાં અલંકારની પરિભાષા આ પ્રમાણે આપેલી છે

વિશિષ્ટવર્ણ સદર્મમલંકાર પ્રચક્ષેત્.

એટલે કે વિશિષ્ટ વર્ણસમુદાય અથવા ક્રમાનુસાર નિયમબદ્ધ સ્વર સમૂહોને, અલંકાર કહે છે અલંકારમાં એક ક્રમ રહે છે, જે સ્વરોના ચાર વર્ણો (સ્વરોના પ્રકારો) એટલે કે સ્થાઈ (કાઠપિણ એક સ્વરનું જ વારંવાર આવવું), આરોહી (સ્વરોની ચઢતી ક્રિયા), અવરોહી (સ્વરોની ઉતરતી ક્રિયા) અને સંચારી (કાઠપિણ એક સ્વરનું જ અનેકવાર આવવું અને સ્વરોની ચઢતી ઉતરતી ક્રિયા થવી) થી નિયમિત થાય છે. અલંકારના આરોહ અને અવરોહ એવા બે વિભાગો હોય છે દા. ત

સ્થાઈ વર્ણના અલંકારો

- (૧) માસા, રેરે, ગગ, મમ, પપ, ધધ, નિનિ, સાંસાં, સાંસાં, નિનિ, ધધ, પપ, મમ, ગગ, રેરે, સાસા.
- (૨) સાસાસા, રેરેરે, ગગગ, મમમ, પપપ, ધધધ, નિનિનિ, સાંસાંસા, સાંસાંસાં, નિનિનિ, ધધધ, પપપ, મમમ, ગગગ, રેરેરે, સાસાસા.

આરોહી વર્ણના અલંકારો

- (૧) સારંગ, રંગમ, ગમપ, મપધ, પધનિ, ધનિસાં, ધનિસાં, પધનિ, મપધ, ગમપ, રંગમ, સારંગ, નિમારે, ધનિસા
- (૨) સારંગમ, રંગમપ, ગમપધ, મપધનિ, પધનિસાં પધનિસાં, મપધનિ, ગમપધ, રંગમપ, સારંગમ.

અવરોહી વર્ણના અલંકારો

- (૧) રેસા, ગરે, મગ, પમ, ધપ, નિધ, સાંનિ, રેંસાં, રેંસાં, સાંનિ, નિધ, ધપ, પમ, મગ, ગરે, રેસા.
- (૨) ગરેસા, મગરે, પમગ, ધપમ, નિધપ, સાંનિધ, રેંસાંનિ, ગંરેંસાં, ગરેંસાં, રેંઆંનિ, સાંનિધ, નિધપ, ધપમ, પમગ, મગરે, ગરેસા.
- (૩) રેસા, ગરેસા, મગરેસા, પમગરેસા, ધપમગરેસા, નિધપમગરેસા, સાંનિધપમગરેસા.

સંચારી વર્ણના અલંકારો

- (૧) સારંગગરેસા, રંગમમગરે, ગમપપમગ, મપધધપમ, પધનિનિધપ, ધનિસાંસાંનિધ, નિસાંરેરેંસાંનિ, સારંગંગરેંસાં, સારંગંગરેંસાં, નિસાંરેરેંસાંનિ, ધનિસાંસાંનિધ, પધનિનિધપ, મપધધપમ, ગમપપમગ, રંગમમગરે, સારંગગરેસા.
- (૨) સાંગરંગરેરેસાસા, રેમગમગગરેરે, ગપમપમમગગ, મધપધપપમમ, પનિધનિધધપપ, ધસાંનિસાંનિનિધધ,

સાંનિસાંધનિનિસાંસાં, નિધનિપધધનિનિ, ધપધમપપધધ,
પમપગમમપપ, મગમરેગમમ, ગરેગસારેરેગગ.

આ રીતે અનેક અલંકારોની રચના થઈ શકે છે. અલંકારોનો અભ્યાસ કરવાથી ગણામાં ખટકા (પાસે પાસેના સ્વરોનું ઝડપી આવવું) કેણુ (મૂળ સ્વરની ઉપર અને નીચેના સ્વરનું ત્વરિત ગતિમાં સ્પર્શ થવું) તેમજ દાણુ (એક સ્વરથી બીજા સ્વર પર જતાં ગણામાંથી ટકોરા જેવો અવાજ કરવો તે) પડે છે. આમાન્ય રીતે અલંકારોનો અર્થ, ‘આભુ-પણુ’ થાય છે. માટે અલંકારોની જેટલી વધુ મહેનત કરીએ તેટલી સ્વરોની સુંદરતા વધે અને સ્વરોની સુંદરતાથી રાગની શોભા વધે અને રાગની શોભાથી આપણું ગાયન દીપે સાથે સાથે બીજું પણ એક ધ્યાન રાખવાનું એ છે કે અલંકારોને લયબદ્ધ ગાવામાં આવે તો લયકારીનું જ્ઞાન અવશ્ય થાય અને લયકારીનું જ્ઞાન હોય તો તાલનું જ્ઞાન સાફ મેળવી શકાય, અને તાલના જ્ઞાનથી સ્વતંત્ર ગાયકોમાં ઘણાજ સધર ટેકો મળે છે.

રાગના પ્રાણસ્વરો એજ રાગની પકડ—રાગની રંજકતાનો આધાર એજ રાગની પકડ, રાગના સ્વરૂપને વ્યક્ત કરે તેજ રાગની પકડ અરે ! રાગના વાતાવરણને ફંકા સ્વરસમૂહથી ખડું કરી શકાય તે જ રાગની પકડ દા. ત.

રાગ ભૂપાલીની પકડ—ધસારે—પ ગ
રાગ ભીમપલાશીની પકડ—નિધપગમપ

રાગ દેશની પકડ—રેમપધમગરે, ગનિસા

રાગ લૈરપીની પકડ—ગમધમરેસા, નિસાગમપ

એક નિશ્ચિત સ્વર પરથી નીચલા નિશ્ચિત સ્વર પર અવાજ જેથીને હળવેથી આવવું તેને મીંડ કહે છે. મીંડથી રાગની રસોત્પત્તિ થાય છે, રંજકતા વધે છે અને મધુરતામાં વધારો થાય છે.

એક મુકરર કરેલા સ્વરથી ઉપરના મુકરર કરેલા સ્વર સુધી ધ્વનિને હળવેથી જેથીને લાવવો તેને ઘસીટ કહે છે. ઘસીટ, તરાનાની ત્વરિત ગતિને મનોરંજક બનાવી વધુ વેગવાન બનાવે છે. મોટી ગમકોમાં એટલે કે એક સ્વરથી બીજા સ્વરનું વધારે અંતર હોય તેમાં, પૂરવેગે અવાજને ઘસડી જવાની ક્રિયાથી ગાયનમાં આકર્ષણ પેદા થાય છે. ટૂંકમાં આરોહ તરફ સ્વરને ઘસડી જવામાં આવે તે ઘસીટ અને અવરોહ તરફ સ્વરને ઘસડી જવામાં આવે તે મીંડ કહેવાય.

ઉપરોક્ત ઘસીટ અને મીંડમાં એક સ્વરના છેડાથી બીજા સ્વરના છેડા સુધી ધ્વનિને લઈ જતાં, વચ્ચે આવતા સ્વરોનો બહુજ કોમળ (ભારીક) સ્પર્શ થાય છે તેનો ખ્યાલ રાખવો. દા. ત—

ગ પ એ સ્વરોમાં ઘસીટનો ઉપયોગ કરીએ તો તે બંને સ્વરોની વચ્ચે જે બે મધ્યમ આવ્યા છે, તેનો ઘણો જ ઝીણો સ્પર્શ થાય છે. હવે સાં પ આ બે સ્વરોમાં મીંડનો પ્રયોગ

કરીએ તો વચમાં આવેલ બે નિષાદ અને બે ધવૈતનો ઘણો જ હળવો સ્પર્શ થાય છે.

કોઈપણ એક મૂળ સ્વર નક્કી કરી તેની આશુબાશુના સ્વરોને બહુ જ ઝીણવટથી ત્વરિત ગતિમાં સ્પર્શ કરવો તેને કણુસ્વર મનાય છે. કણુનો અર્થ ખારિક (ઝીણું) એમ થાય છે. આ કણુસ્વર કંઠની કુદરતી બક્ષિસ વગર કાઢવા અશક્ય છે. વાજીત્રો પર કણુસ્વર કાઢવા માટે આંગળીઓ પરનો કાણુ અત્યંત જરૂરી છે. ‘કણુ’ માટે કેટલાક દેશની પોતાની આગવી અનેખી રીતી હોય છે. જેમકે પંજાબીકણુ, પૂરબીકણુ, ગુજરાતની નાટકીયકણુ, બંગાળી-કણુ, દક્ષિણીકણુ વગેરે. કણુનો અભ્યાસ કરવા માટે ‘સા’ મૂળ સ્વર હોય અને તેના કણુ લેવા હોય તો રેસાનિસા, સારેનિસા, નિસારેસા, સાનિરેસા. આમ કોઈ પણ એક સ્વરને મૂળ રાખીને પડ્જના ઢાખલા પ્રમાણે પ્રયોગ કરવો; જેથી ભારે ગળું હલકું બનશે આ મહેનતથી વાદ્યમાં અભ્યાસીઓની આંગળીઓની જડતા દૂર થશે.

કોઈપણ બે સ્વરોને છાતીના ભેરથી એકદમ ઝડપથી હયમચાવવામાં આવે, જલદ આદોલન કરવામાં આવે જેમકે પધપ, મપપમ, ગમમગ, મમમગ, પપપમ, ધધધપ એને ખટકા કહેવામાં આવે છે. આ ખટકા વિલંબિત ખ્યાલોની શોભામાં વધારો કરી ગાયકીને મસ્ત બનાવે છે, સંગીતમાં જુવાની લાવે છે.

નજીકના જે સ્વરોને યા દૂરના જે સ્વરોને, જે વાર
આદોલન આપવાથી ગમક પેદા થાય છે. જેમકે નિસાંનિસાં,
ધનિધનિ, પધપધ, અગર ધસાંધસાં, ગપગપ, રેમરેમ વગેરે.
ગમક કાઢવાથી પ્રુપદ-ધમારની ગાયકી સ્પષ્ટપણે દેખાશે.
સિતારમાં આવી ગમક ઘણીજ સુંદર (લોકપ્રિય) લાગે છે.
ગમક કાઢવા માટે છાતીના નેરની પણ ઘણી જરૂર છે.
સ્વરજ્ઞાન ઓછું હોય તેનાથી ગમક જેમુરી થઈ જાય છે,
એથી નક્કી થાય છે કે આમાં સ્વરજ્ઞાન કેટલું સચોટ નેઈએ.

જે સ્વરથી વધારે સ્વરોનો ત્વરિત ગતિમાં ઉપયોગ
કરીએ તેને સુરકી કહેવામાં આવે છે. દા. ત. ગરેસાનિસા
રેગમગરે, પધનિધપ, ગમપમગ, પમગરેગ વગેરે. આવી
સુરકીના પ્રકારો ખાસ કરીને ટપ્પા ગાયકીમાં તેમજ કોઈ
કોઈવાર વિલંબિત ખ્યાલમાં વપરાય છે. સારંગી અને
હીલરૂખામાં આ પ્રકારો ઘણીજ કુશળતાથી કાઢવામાં આવે છે.

કોઈપણ એક સ્વરને વધારેવાર હલાવવો તેને કંપનસ્વર
કહેવાય છે. આવા કંપન સ્વરો પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં વિશેષતઃ
સાંપડે છે.

દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં ગમકના પંદર
પ્રકારો નીચે મુજબ છે:—

- (૧) કંપિત (૨) આદોલિત (૩) આહત (૪) ખડાવિત
(૫) ઉડ્ડાસિત (૬) સ્ફુરિત (૭) ત્રિભિન્ન (૮) બલી (૯)

હુન્કિત (૧૦) તિરિપ (૧૧) મુદ્રિત (૧૨) કુરુલા (૧૩) નામિત (૧૪) મિથિત અને (૧૫) લીન.

મુખ્ય દશ ગમકોના સ્વરૂપ —

- (૧) કપિત ગમકે—પડ્જ પર આવવા માટે રિપલનો અતિ સામાન્ય સ્પર્શ કરવો તે.
- (૨) કુદુરિત ગમકે—કપિત ગમકની જેમ પડ્જ પર આવવા માટે રિપલનો અતિ સામાન્ય સ્પર્શ થાય છે તેવી ગતિ વારંવાર કરવી તે આ ગમકનો હાલમાં વિશિષ્ટ ઉપયોગ થવા લાગ્યો છે. જેમાંથી ઝમઝમા, મુરકી ગીટકડી એવાં અંગો ઉત્પન્ન થયાં છે. ઝમઝમા એટલે રિપલ અને પડ્જ એ બંને સ્વરોને ત્વરિત ગતિમાં લેવા. મુરકી એટલે રિપલ, પડ્જ અને નિષાદ એમ ત્રણેય સ્વરોને ત્વરિત ગતિમાં લેવા ગીટકડી એટલે રિપલ, પડ્જ, નિષાદ અને પડ્જ, એ ચારેય સ્વરોને ત્વરિત ગતિમાં લેવા. ઉપર પ્રમાણે દર્શાવેલા પ્રયોગ પડ્જ સ્વર માટે કરવામાં આવ્યા તેજ પ્રમાણે અન્ય સ્વરોનું પણ સમજવું.
- (૩) આહત ગમકે—મૂળ સ્વરની આગળનો યા પાછળનો સ્વર લઈ ઝડપથી મૂળ સ્વર પર આવવું તે દા. ત. મંદ્ર નિષાદ પરથી, ઝડપથી પડ્જ પર આવવું અગર રિપલ પરથી પડ્જ પર આવવું
- (૪) આંદોલિત ગમકે—ઉપર નીચેના સ્વરોની સહાયતાથી સ્વરને હિંચકાની જેમ ઝોલાવવો.

ધોંધાટ, સ્વર વગેરે પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જાણવી અત્યંત જરૂરી છે.

હવે સંગીત એટલે શું તે જોઈએ. ‘સંગીત રત્નાકર’ નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે :

ગીતં વાદ્ય તથા નૃત્ય ત્રયં સંગીતમુચ્યતે
નૃત્યં વાદ્યાનુગં પ્રાક્તં વાદ્ય ગીતાનુવર્તિચ ॥

એટલે કે ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય આ ત્રણેય કળાઓના મેળને સંગીત કહે છે, તેમાંય નૃત્ય, વાદનને આધીન છે અને વાદન ગાયનને આધીન છે ‘સંગીત’ શબ્દ ‘ગીત’ શબ્દને ‘સમ્’ ઉપસર્ગ લાગવાથી બન્યો છે ‘સમ્’ એટલે સાથે મહિત, અને ‘ગીત’ એટલે ‘ગાયન’ આ પ્રમાણે સંગીત એટલે અંગમૂત (અથવા સાથેની બીજી કળાઓ યાને વાદન + નૃત્યની સાથે કરેલું) ગાયન. પુરાતન કાળમાં આ ત્રણેય કળાઓનો એક સાથે જ પ્રયોગ થતો હતો.

આપણે જાણીએ જ છીએ કે નૃત્ય તો સ્વર અને લય વિના યાને ગીત અને વાદની મદદ વિના થઈ શકતું જ નથી, અને તેમાંય વાદને પણ ગીતનો આધાર હતો અને આજે પણ છે. પુરાતન કાળમાં તો બધાં વાદો ઘણું કરીને ગાયનની સાથે વગાડવામાં આવતા હતા. વાદોનો સ્વતંત્ર પ્રયોગ (solo) તો જવલે જ કરવામાં આવતો હતો. આજે વાદનો સ્વતંત્ર પ્રયોગ જો થતો હોય તો તેય ગાયનના આધારે જ થાય છે. દા. ત. બીનકારોને બીન પર જોડ,

આલાપ વગેરે વગાડવામાં રાગોના ધ્રુવપદનો આધાર લેવો જ રહ્યો. સિતાર, સરોદમાં ગતકારીના તરાના અને સરગમોનો આધાર લીધા વિના છૂટકો જ નથી. ગજથી વાગતાં તમામ વાદ્યો ખાસ કરીને ગાયનની સાથે જ વગાડવામાં આવે છે અને જ્યારે સ્વતંત્રપણે આ વાદ્યો વાગે છે ત્યારે તેમાંય ગાયકી જ વાગે છે ને ? આ રીતે વાદ્ય અને નૃત્ય એ બંને ગીતાવલંબી છે. આમ ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય ત્રણેમાં ગાયનને શ્રેષ્ઠ માનવામાં આવે છે.

હવે નાદ, સ્વર, ધ્વનિ અને ઘોંઘાટ વિષે વિચારીએ— સંગીત, ધ્વનિ (અવાજ) થી ઉત્પન્ન થાય છે. પણ તે ધ્વનિ એવો હોવો જોઈએ કે જેને સાંભળીને મન પ્રસન્ન થાય. સંગીત માટે એવો ધ્વનિ જ ઉપયોગી છે. આવા ધ્વનિથી જ સંગીત ઉત્પન્ન થાય છે. જે ધ્વનિને સાંભળવાથી કાનને કષ્ટ થાય, છુવ ગલરાય તેનાથી સંગીત ઉત્પન્ન થતું નથી, આવા ધ્વનિને ઘોંઘાટ કહેવાય. ટૂંકમાં નિયમિત અને સ્થિર આંદોલનો (કંપનો) થી ઉત્પન્ન થતો ધ્વનિ એટલે નાદ, જ્યારે અનિયમિત અને અસ્થિર આંદોલનોથી ઉત્પન્ન થતો ધ્વનિ તે ઘોંઘાટ પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં એમ કહી શકાય કે જે અવાજની સાથે આપણા ગળાનો અવાજ મિલાવી શકાય તેને સંગીતોપયોગી અવાજ ‘નાદ’ (સ્વરેંકે સૂર) કહેવાય.) સંગીતની રચના જ નાદથી થએલી છે. નાદથી સ્વર, સ્વરથી સપ્તક, સપ્તકથી, યાટ, યાટથી રાગ અને રાગથી ગીત થાય છે.

નાદમાં નીચેની બાબતો ખાસ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

(૧) નાદનું નાના-મોટાપણુ (૨) નાદની જાતિ અથવા ગુણ (૩) નાદનું ઊંચા-નીચાપણુ પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં આને અનુક્રમે Magnitude, Timbre અને Pitch કહે છે હવે આ બાબતો વિગતવાર જોઈએ

નાદનું નાના-મોટાપણુ—એક જ નાદનું ધીમે અથવા જોરથી ઉચ્ચારણુ કરી શકાય છે જોરથી ઉત્પન્ન થતો નાદ દૂર સુધી સંભળાય છે તેને નાદનું મોટાપણુ કહે છે અને ધીમેથી ઉત્પન્ન થતો નાદ આસપાસના માણુઓ જ સાંભળી શકે છે તેને નાદનું નાનાપણુ કહે છે નાદના આ ગુણોને નાદનું નાના-મોટાપણું કહે છે

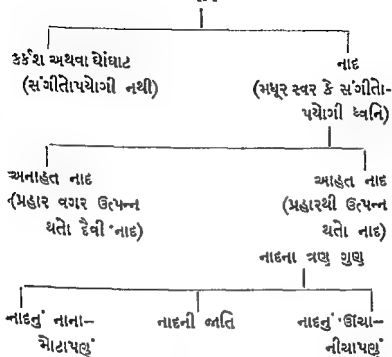
નાદની જાતિ અથવા ગુણ—નાદ અનેક ભિન્ન ભિન્ન વસ્તુઓના તાડન, ઘર્ષણ વગેરેથી થાય છે અને સાંભળવામાં તેના જુદા જુદા પ્રકારો જણાય છે નાદની જાતિ અથવા ગુણને લીધે આપણે એ જાણી શકીએ છીએ કે અમુક ધ્વનિ અમુક જ વાદનો છે, અથવા અમુક ગાયન અમુક જ માણુસ ગાય છે હા તો એક જ નાદ (સા) હાર્મોનિયમ, શરણાઈ, સિતાર, બસી, દિલરૂબા વગેરે વાદ્યોથી નીકળતો હોય તો આપણે વાદને જોયા વગર જ વાદના ધ્વનિને સાંભળીને જ નાદની જાતિને આધારે કહીશું કે આ નાદ (સા) અમુક વાદનોજ છે અથવા ગાનાર મનુષ્યને ન દેખવા છતાં આપણે કેવળ નાદની જાતિ પૃથ્વી જ કહી શકીએ કે ગાયન કોણુ ગાઈ રહ્યું છે

નાદનું ઊંચા-નીચાપણુ—પ્રત્યેક નાદ બીજા નાદથી

જિંચો અથવા નીચો હોય છે. દા. ત. ‘ગ’ થી ‘મ’ જિંચો છે અને ‘મ’ થી ‘ગ’ નીચો છે. ત્યારે એક નાદ જીજ્ઞા નાદથી જિંચો હોય છે ત્યારે તેને નાદનું જિંચાપણું કહે છે અને ત્યારે એક નાદ જીજ્ઞા નાદથી નીચો હોય છે ત્યારે તેને નાદનું નીચાપણું કહે છે. હવે આમ થવાનું મૂળ કારણ જોઈએ.

કોઈપણ નાદ હવાના પ્રવાહમાં (વાતાવરણમાં) કોઈ પ્રકારનું નિયમિત અને સ્થિર આંદોલન યા સ્ફુરણ (ચરચરાટ, કંપન, સ્પન્દન) ધવાથી ઉત્પન્ન થાય છે. આ સ્પન્દનો એક સરખા નિયમિત વેગથી અને જાડું ઝડપથી થાય છે ત્યારે નાદ સંભળાય છે. હરેક નાદ, એક સેંકડમાં આંદોલન સંખ્યાઓ (સ્પન્દનોના વેગ) કેટલી થાય છે તે પર નિર્ભર છે. સ્પન્દનોના વેગ જેટલો વધુ હશે, એટલે કે એક સેંકડમાં જેટલાં અધિક સ્પન્દનો હશે તેટલો નાદ જિંચો હશે (સાં) અને જેટલાં ઓછાં હશે તેટલો જ તે નીચો (સા). આ રીતે નાદનું જિંચા-નીચાપણું તેના સ્પન્દનવેગ પર અથવા એક સેંકડમાં થનારી સ્પન્દન સંખ્યા પર આધાર રાખે છે. માટે જો સ્પન્દનોના વેગ નિયમિત (પ્રમાણસર) ન હોય તો નાદને જાહેર ઘોંઘાટ ઉત્પન્ન થશે. અહીં એક બાબત અગત્યની હોઈ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે, નાદના નાના-મોટાપણાનો સંબંધ સ્પન્દન સંખ્યા સાથે નથી હોતો. એક જ નાદ નાનો-મોટો થઈ શકે પણ એક જ નાદ જિંચો-નીચો થઈ શકતો નથી.

ધ્વનિ



જે નાદ કોઈપણ પ્રકારના પ્રહાર વગર ઉત્પન્ન થાય છે, જે સામાન્યતઃ સાલળી ગકાતો નથી, તેને અનાહત નાદ અથવા પ્રણુવનાદ કહે છે અને મૃદ્ધ અથવા ગુપ્ત નાદ પણ કહેવાય છે. અનાહત નાદને મંગીતથી કોઈપણ પ્રકારનો સંબંધ નથી. આ નાદ તો સ્વયં ઉત્પન્ન થાય છે, અને તેનો પ્રયોગ દેવતાઓના મંગીતમાં થાય છે. સિદ્ધલોક આ નાદની માધના કરીને મોક્ષ પ્રાપ્ત કરે છે એમ કહેવાય છે.

જે નાદ પ્રહારથી ઉત્પન્ન થાય છે તેને આહત નાદ

કહે છે. આ નાદ ત્રણ રીતે ઉત્પન્ન થાય છે. (૧) કોઈપણ બે વસ્તુઓના ઘર્ષણથી (મારંગીના તાર માંવે ગજનું ઘર્ષણ) (૨) કોઈ એક વસ્તુનો બીજી વસ્તુ પર આઘાત થવાથી (તબલા પર પાલનો પ્રહાર થવાથી) (૩) કોઈ વસ્તુમાં હવાની આવલથી (વાંસળી, હાર્મોનિયમ વગેરે)

થાટ કે ઠાઠ—સપ્તક્રમાંથી ઠાઠની ઉત્પત્તિ થાય છે. સપ્તક્રમાં શુદ્ધ અને વિકૃત મળીને કુલ બાર સ્વર હોય છે, તે આપણે અગાઉ જોયું, ઠાઠ (થાટ) ને ત્રણમાં ‘મેળ’ પણ કહે છે. મેળ અથવા ઠાઠ સંપૂર્ણ સ્વરોની એક વિશિષ્ટ રચના છે. જેમાંથી અનેક રાગોની ઉત્પત્તિ થઈ શકે છે.

થાટ કે ઠાઠનાં વિગિષ્ટ લક્ષણો નીચે મુજબ છે :—

- (૧) ઠાઠ હમેશાં સંપૂર્ણ હોય છે એટલે કે ઠાઠમાં સાત સ્વર હોવા જ જોઈએ, કારણ કે ઠાઠમાંથી રાગની ઉત્પત્તિ થાય છે, અને એવા ઘણાંય રાગો છે જેમાં સાત સ્વરો છે માટે જો ઠાઠમાં માત્ર સ્વર ન હોય તો તે સાત સ્વરવાળો રાગ ઉત્પન્ન ન કરી શકે. આમ ઠાઠમાં સાત સ્વરોનું હોવું આવશ્યક છે.
- (૨) થાટમાં સપ્તક્રમાં સાતેય સ્વરો (મૂળ સ્વરૂપમાં અગર તેના વિકૃત સ્વરૂપમાં) ક્રમમાં હોવા જોઈએ જેમકે, સારંગમધનિ.
- (૩) થાટમાં આરોહ—અવરોહ બંને આવવા જ જોઈએ, અને તેમાં રંજકતા હોવી જ જોઈએ એવો નિયમ નથી કારણ થાટ ગવાતો નથી.

(૪) થાટમાં અનેક રાગ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિ હોવાથી થાટ ‘જનક’ (પિતા) અને રાગ ‘જન્ય’ (ઉત્પન્ન થતો) કહેવાય છે.

(૫) થાટને ઓળખવા માટે તેમાંથી નીકળતા એકાદ પ્રસિદ્ધ રાગનું નામ તેને આપવાની પ્રણાલિકા છે. તે રાગ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ એવો કોઈ નિયમ નથી.

દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પ્રમાણે પંડિત વ્યંકટમખીએ કુલ જોતેર થાટ યા મેળ (મેલ) ની રચના કરી, પરંતુ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અનુસાર ઉપરોક્ત જોતેર થાટમાંથી માત્ર દશ જ થાટ લઈ પંડિત ભાતખડેજીએ આ દશજ થાટમાં રાગોની મુંઢર વહેંચણી કરી છે. આ દશ થાટ નીચે મુજબ છે.

(૧) ઝિલાવલ.....(બધા શુદ્ધ સ્વરો)..... સારંગમપધનિ.

(૨) યમન..... (‘મ’ તીવ્ર) સારંગમપધનિ.¹

(૩) ખમાજ..... (‘નિ’ કોમળ).... ..સારંગમપધનિ.

(૪) મારવા....(‘રિ’ કોમળ ‘મ’ તીવ્ર).....સારંગમપધનિ.¹

(૫) પૂર્વી... .. (‘રિ’ ‘ધ’ કોમળ ‘મ’ તીવ્ર)....સારંગમપધનિ.

(૬) લૈરવ(‘રિ’ ‘ધ’ કોમળ).....સારંગમપધનિ.

- (૭) તોડી....(‘રે’ ‘ગ’ ‘ધ’ કોમળ ‘મ’ તીવ્ર)....સારંગમપધનિ.
 (૮) કાફી.... (‘ગ’ ‘નિ’ કોમળ).....સારંગમપધનિ.
 (૯) આસાવરી....(‘ગ’ ‘ધ’ ‘નિ’ કોમળ).....સારંગમપધનિ.
 (૧૦) ભૈરવી... (‘રે’ ‘ગ’ ‘ધ’ ‘નિ’ કોમળ).....સારંગમપધનિ.

આધુનિક સમયમાં દશ થાટ વિષે ઘણા વાદ-વિવાદ થઈ રહ્યા છે કારણ અમુક રાગ એવા છે જે આ દશ થાટમાં આવી શકે તેમ નથી, માટે આ દશ થાટની ‘ત્ર્યંબ્યા’ વધારવાની જરૂર પડી છે. એને માટે પ્રયત્નો પણ થઈ રહ્યા છે.

હવે આપણે અલાપ, તાન અને બોલતાન વિષે વિચારીએ.

આલાપ-આનલાપ ‘આ’ એટલે ‘આ’કાર અને ‘લાપ’ એટલે રાગનું સ્વરૂપ વ્યક્ત કરવું, એટલે કે ‘આ’ કારમાં રાગનું સ્વરૂપ વ્યક્ત કરવું. રાગના સ્વરોને સ્થિર અને ગંભીરતાપૂર્વક, દરિયાના પાણીની લહેરોનાં ચલનની માફક વ્યક્ત કરવા. દરિયામાં પાણીની લહેરો પવનથી ઉત્પન્ન થઈ, કિનારે પહોંચતાં ધીરે ધીરે વિલિન થાય છે, તેમ રાગના સ્વરોની લહેરો વાતાવરણમાં વિલિન કરવી. સૌ પ્રથમ જે રાગનો, અલાપ કરવો હોય તે રાગના વાદી-સંવાદી, સ્વસ્વકંતા, વજ્રસ્વર, સ્થાઈ-અંતરાનો ઉઠાવ, દુર્ગાળ સ્વર, ગાવાનો સમય, મીંડ તેમજ કણ્ઠનું સ્થાન, આંદોલન તેમજ ખટકાનું

યોગ્ય સ્થાન, રસની વિશિષ્ટતા વગેરેનું લક્ષ રાખી આલાપની શરૂઆત કરવી. પડ્જને સ્થિર કરીને રાગોપયોગી સ્વરોને ક્રમશઃ, એક ઉપરનો અને બીજો નીચેનો સ્વર લઈને રાગનો ભાવ દર્શાવી તેનાં જેટલાં સ્વરૂપો બતાવી શકાય તેટલાં બતાવવાં; જેમ જેમ સ્વરોની ચઢતી થતી જાય તેમતેમ રાગના સ્વરૂપની વિશિષ્ટતા પણ સ્પષ્ટ કરતાં મંદ્ર સમ્પન્ન સ્વરોથી લઈને મધ્ય સપ્તકના છેલ્લામાં છેલ્લા સ્વર સુધી આવીએ તેટલા સમય દરમિયાનનો જે આલાપ થયો તેને ‘સ્થાઈનો આલાપ’ કહેવાય. ‘અંતરાનો આલાપ’ તરીકે જે ઝોળખાય છે તેમાં આલાપ મધ્ય સપ્તકના વચલા ભાગથી લેવાની પ્રણાલિકા છે, તે મુજબ આલાપની શરૂઆત કરીને તાર સપ્તકના સ્વરોની વિશિષ્ટતા બતાવીને ફરીથી પાછા મધ્ય સમ્પન્ન પડ્જ સુધી આવવાનું હોય છે.

આલાપ કરનાર ગાયક અથવા વાદક પોતાના અંતરની જિમીંઓ સ્વરો દ્વારા વ્યક્ત કરી, રાગ વિષે પોતાને કેટલું જ્ઞાન છે તેની જાંડી છાપ શ્રોતાઓ પર પાડવા પ્રયત્ન કરે છે, જેથી શ્રોતાઓને ગાયક-વાદકની કળાનો પરચો થાય છે.

આમ સ્થાઈ અને અંતરાનો આલાપ મુખ્ય ગણાય છે, તેમ છતાંય સ્થાઈ અને અંતરાનો આલાપના મિશ્રરૂપથી જે સ્વરૂપ પેદા થાય છે તેને ‘સંચારીનો આલાપ’ કહેવાય છે. હવે તાર સપ્તકમાં જેટલે જિંચે સુધી અવાજ પહોંચે તેટલે સુધી અવાજ લઈ જઈને જે આલાપ કરવામાં આવે તેને ‘આલોગનો આલાપ’ કહે છે. આલાપના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ માટે ગુરૂની આવશ્યકતા છે.

દ્રુપદ ગાયકો રાગનો આલાપને ‘નોમ્-તોમ્’ કહે છે,

કારણ કે, તેઓ બ્યારે રાગ વિસ્તાર કરે છે. ત્યારે તેમાં ‘આ’ કારને સ્થાનોને નોમ, તોમ, ત, દ, રીત, તન એવા શબ્દો વાપરે છે. અગાઉના સમયમાં આવા શબ્દોને બદલે ‘અનંત હરિઓમ પ્રગટ પુરુષોત્તમ અનાદિ નારાયણ’ એવા શબ્દો ‘આકાર ને સ્થાને લઈ પરમેશ્વરના ગુણ ગાતા હતા. (સમય પલટાતાં આ પ્રકાર ભૂંસાઈ ગયો હતો.)

આ રીતે ‘નોમ-નોમ’ ની પ્રથા લોકપ્રસિદ્ધ થઈ. આ પ્રથા મુસ્લિમ ગાયકોએ પ્રસિદ્ધ કરી તેમ મનાય છે. ‘નોમ-તોમ’ની શરૂઆતની લય ધીમી હોય છે, ધીમી લય બાદ તેની બદલ કરવામાં આવે છે. અને તનનન, નનતન, દીમ એવા શબ્દો દ્વારા કૃત્રિમ (બનાવટી) સમ આપવામાં આવે છે. ત્યારબાદ દ્રુત ગતિમાં ગમકો તેમજ ઉપરોક્ત શબ્દો જેવાકે ત, ન, રી, દ, નોમ, ત, નોમની બોલતાનો પણ લેવામાં આવે છે. આ થયો તાલ રહિત આલાપ અને ‘નોમ-તોમ’ હવે આલાપને ગીતની સાથે તાલબદ્ધ રીતે પણ લેવામાં આવે છે. આવા આલાપમાં ગીતના શબ્દોને પણ ઘણા ગાયકો રંજકતાથી લઈને ખૂબીઓ બતાવે છે.

આલાપની ગતિ વધારવાથી જે સ્વરૂપ ખડું થાય તેને તાન કહેવાય છે. ‘તાન’ નો અર્થ તાણવું, ખેંચવું થાય છે. તાન સામાન્યતઃ ચાર પ્રકારની હોય છે. (૧) સરળ યા સપાટ તાન (૨) અલંકારિક તાન (૩) મિશ્રતાન (૪) કૂટતાન.

હવે સપાટ તાન એટલે સીધી તાન દા. ત. સારે-ગમપધનિસારેંગં ગરેંસાનિધપમગરેસાનિસા અલંકારિક

તાન એટલે અગાઉના પ્રકરણોમાં આપણે અલંકાર વિષે શીખી ગયા, તેવા સ્વરપ્રકારવાળી તાન દા. ત. સારંગમ, રેગમપ, ગમપધ, મપધનિ, પધનિસાં, સાંનિધપ, નિધપમ, ધપમગ, પમગરે, મગરેસા. મિશ્રતાન એટલે અલંકારિક તાન અને સપાટ તાનનું મિશ્રણ દા. ત. સારંગમ, પમગરે, રેગમગ, રેસાનિમા, ગમપધ, આનિધપ, નિધપમ, ધપમગ, પમગરે, આનિસા. ફૂટતાન એટલે સ્વરોના પ્રકારને છિન્ન-બિન્ન કરી જે તાન લેવામાં આવે છે તે. દા. ત. ગગરેસાનિસા, નિનિધપમપ, ગંગરેસાંનિમાં, રેરેનાનિ, પધનિનિધપ મગરેસા.

આ ચારેય પ્રકારની તાનોમાં કેટલીક તાનો, જેને જડખાની તાન એટલે કે ગમકની તાન કહે છે તેવી તાનો અલંકારિક તાનના પ્રકારમાં મોટે ભાગે લેવાનો રિવાજ છે. વક્રસ્વરની તાન તેમજ ખટકાની તાનનો સમાવેશ ફૂટતાનના પ્રકારમાં થાય છે, ઉપરોક્ત ચારેય પ્રકારની તાનોમાં નિષ્ણાત કળાકારોને, ‘તાનો લેતી વખતે તે સારી ફિરત કરે છે’ તેમ શ્રોતાજનો કહે છે.

આવી તાનોમાં જો ગીતના શબ્દો ગોઠવવામાં આવે તો તે સ્વરૂપને બોલતાન કહે છે. આકર્ષક બોલતાન લયમાં લેવાથી ગીતમાં રંજકતાનો એર વધારો થાય છે. ઘણીવાર ત્રિતાલમાં; ઝપતાલના, એકતાલના, દ્વીપચંદીના ખંડ પ્રમાણે આવીને, તેમજ દાદરાના ખંડ પ્રમાણે તિસ જાતિ બતાવીને, બિન્ન બિન્ન લયકારી, શબ્દો દ્વારા બતાવીને સમ પર આવી લયની વિશિષ્ટતાનું દર્શન કરાવવામાં આવે છે. આવી બોલતાન ઘણી આકર્ષક હોય છે.

આપણે સંગીત પ્રારંભિકમાં ત્રિતાલ, ઝપતાલ, દાદરા, દ્રુત એકતાલ, અને કેરવા એમ પાંચ તાલ વિષે જાણ્યું. હવે તેમાં વપરાતા કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જોઈએ.

આવર્તન :- આખોય તાલ એકવાર પૂરો થાય તે. દા. ત. ત્રિતાલ સોળ માત્રાનો છે; એને એકવાર આપણે ખાલી જઈએ અથવા તળલાં પર એકવાર આખોય ઠોકો (તળલાંના ખોલ) વગાડી જઈએ, તેને આવર્તન કહેવામાં આવે છે. આવર્તન અર્થાત્ તાલના ચક્રનું એકવાર પુરું થવું.

સમ :- તાલની પ્રથમ માત્રાને સમ કહે છે. ગીતની રચનામાં જે શબ્દો પર વધારે જોર અપાય છે અગર વાજાં-ત્રની ગતમાં જે સ્વર વિશેષ ઝોક આપીને વગાડવામાં આવે છે તે સ્થાન. તાલના દરેક ખંડની પહેલી માત્રાનું પ્રાધાન્ય હોય છે. જે ખંડની પહેલી માત્રા પર તાળી ન આવે તે માત્રા ખાલી (કાલ) કહેવામાં આવે છે. જે ખંડની પહેલી માત્રા પર તાળી આવે તેવી માત્રાને ભરી (તાળી) કહેવાય છે. ઠોકો-તાલની ખાલી-ભરીની મર્યાદા સાચવીને તળલાંના શબ્દોની જે સુંદર રચના હોય છે તે. દુગુણુ એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં બે માત્રાનો સરખા પ્રમાણમાં સમાવેશ કરવો તે. ચિત્તંગુ એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં ત્રણ માત્રાનો સરખા પ્રમાણમાં સમાવેશ કરવો, તેવી જ રીતે ચોગુણુ એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં ચાર માત્રાનો

સરખા પ્રમાણમાં સમાવેશ કરવો. સંગીતનો આધાર તાલ પર છે આગળ કહ્યા મુજબ તાલ એ સંગીતનો પ્રાણ છે. ‘સંગીત રત્નાકર’ નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે “ગીતં વાદ્યં તથા નૃત્ય ચતસ્તાલ પ્રતિષ્ઠતમ્” એટલે ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય તાલથી જ સુશોભિત છે.

ગાયનની દુગન કરવાની રીત—તાલનો રાજ ત્રિતાલ ગણાય છે, આપણા અભ્યાસમાં મોટે ભાગે ત્રિતાલમાં નિબદ્ધ થએલાં ગીતો જોવા મળે છે, અને તે પણ ખાલીથી શરૂ થતાં હોય તેવાંની સંખ્યા વધારે છે. તો તેનો આપણે વિચાર કરીએ. દુગન કર્યા પછી મમ પર આવતી વખતે તિહાઈ (તિયો) લેવાનો સામાન્ય નિયમ છે, હવે તે તિહાઈ કઈ રીતે લેવી અને દુગનની સાથે તેનું જોડાણ કેવી રીતે કરવું તે જોઈએ.

સૌ પ્રથમ સ્થાઈની અને અંતરાની લીટીઓ ગણવી, જો તે એકી નંબરના હિસાબે હોય તો તેમાં મોટી તિહાઈ (મ્હોરો) આવે એ તિહાઈનું સામાન્ય કોષ્ટક ૬+૬+૪ હોય છે. અને જો એકી નંબરની લીટીઓ હોય તો તેમાં નાની તિહાઈ લેવી તેનું પ્રમાણ ૩+૨+૨ છે. અગાઉ ગાયન ગાવાની રીતમાં સમજાવ્યા મુજબ સ્થાઈ પૂર્ણ થયા બાદ સ્થાઈની પહેલી લીટી લેવી અને અંતરો પૂર્ણ થયા બાદ પણ સ્થાઈની પહેલી લીટી લેવી. હવે તિહાઈ સ્થાઈની પહેલી લીટીમાં જ અને તે પણ સમ સુધી જ હોય છે. તેનું ધ્યાન રાખવું.

બાકીનાં ગીતો, કેટલાંક બારમી, માતમી, પાંચમી, ત્રીજી કે સમની માત્રાથી (એકથી) શરૂ થાય છે. તેના મ્હોરો

વિષેના નિયમો ઉપર વણુવેલા તેમજ નીચે જણાવેલા દાખ-
લાઓનો તલસ્પર્શો અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્યાર્થી પોતે પણ
શોધી શકશે દુગ્ગન કરવામાં તમારે મ્હોરાની જરૂર પડે છે
તે માટેનાં બીજાં ઉદાહરણો જોઈએ તે પહેલાં એટલું
ધ્યાનમાં રાખવાનું કે ચાર માત્રાથી ઓછી માત્રાનો મ્હોરો
શોભતો નથી.

(૧) ચાર માત્રાનો મ્હોરો લેવો હોય તો અનુક્રમે	$૧\frac{૧}{૨} + ૧\frac{૧}{૨} + ૧$
(૨) પાંચ	$૨ + ૨ + ૧$
(૩) છ	$૨ + ૨ + ૨$
(૪) સાત	$૨ + ૨ + ૩$
(૫) આઠ	$૩ + ૩ + ૨$
(૬) નવ	$૩\frac{૧}{૨} + ૩\frac{૧}{૨} + ૨$
(૭) દશ	$૩\frac{૧}{૨} + ૩\frac{૧}{૨} + ૩$
(૮) અગિયાર	$૪ + ૪ + ૩$
(૯) બાર	$૪ + ૪ + ૪$
(૧૦) તેર	$૪\frac{૧}{૨} + ૪\frac{૧}{૨} + ૪$
(૧૧) ચૌદ	$૫ + ૫ + ૪$
(૧૨) પંદર	$૫\frac{૧}{૨} + ૫\frac{૧}{૨} + ૪$
(૧૩) સોળ	$૬ + ૬ + ૪$

હવે ઉપર બતાવેલ કોષ્ટકનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરીએ.

જૂપાલી રાગની ત્રિતાલ (માત્રા સોળ)ની સ્વરમાલિકાની
સ્થાઈની આ પહેલી લીટી છે તે નવથી (ખાલીથી) શ:
થાય છે અને તેનો સ્વમ ગંધાર પર છે.

સાંસાંધપ	ગરેસારે	ગ ડ પ ગ	ધ પ ગ ડ
૦	૧૩	૧	૫

ડોષ્ટકમાં જણાવેલ અનુક્રમ નંબર પ્રમાણે—

(૧) ચાર માત્રાનું ઉદાહરણ સારે ગસા રેગ મારે
૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૨) પાંચ " " સારે ગ સારે ગ મારે
૧૨ ૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૩) છ " " ગરે સારે ગરે સારે
૧૧ ૧૨ ૧૩ ૧૪
ગરે સારે
૧૫ ૧૬

(૪) સાત " " ધપ ગરે ધપ ગરે
૧૦ ૧૧ ૧૨ ૧૩
ધપ ગરે સારે
૧૪ ૧૫ ૧૬

(૫) આઠ " " ગરે સારે ગ ગરે
૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨
સારે ગ ગરે સારે
૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૬) નવ માત્રાનું ઉદાહરણ	ગરે	સારે	ગ	ડગ	રેસા
	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
	રેગ	ડ	ગરે	સારે	
	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬	

(૭) દશ	”	”	ધપ	ગરે	સારે	ગધ	પગ
			૭	૮	૯	૧૦	૧૧
			રેસા	રેગ	ધપ	ગરે	સારે
			૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬

(૮) અગિયાર	”	”	ધપ	ગરે	સારે	ગ	ધપ
			૬	૭	૮	૯	૧૦
			ગરે	સારે	ગ	ધપ	ગરે
			૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫
			સારે				
			૧૬				

(૯) બાર	”	”	સાંસાં	ધપ	ગરે	સારે
			૫	૬	૭	૮
			સાંસાં	ધપ	ગરે	સારે
			૯	૧૦	૧૧	૧૨
			સાંસાં	ધપ	ગરે	સારે
			૧૩	૧૪	૧૫	૧૬

(૧૦) તેર માત્રાનું ઉઘાહરણ	સાસાં (૪	ધપ (૫	ગરે (૬	સારે (૭
	ગસાં (૮	સાંધ (૯	પગ (૧૦	રેસા (૧૧
	રેગ (૧૨	સાંસા (૧૩	ધપ (૧૪	ગરે (૧૫
	સારે (૧૬			

(૧૧) ચઢિદ	”	”	સાસાં (૩	ધપ (૪	ગરે (૫	સારે (૬
			ગ ૭	માસા (૮	ધપ (૯	ગરે (૧૦
			મારે (૧૧	ગ ૧૨	સાંસા (૧૩	ધપ (૧૪
			ગરે (૧૫	મારે (૧૬		

(૧૨) પંદર	”	”	સાંસાં (૨	ધપ (૩	ગરે (૪	સારે (૫
			ગગ (૬	ગસાં (૭	સાધ (૮	પગ (૯

રેસા (૧૦	રેગ (૧૧	ગગ (૧૨	સાંસાં (૧૩
-----------------	----------------	---------------	-------------------

ધપ (૧૪	ગરે (૧૫	સારે (૧૬
---------------	----------------	-----------------

(૧૩) સોળ માત્રાનું ઉદાહરણ

સાંસાં (૧	ધપ (૨	ગરે (૩	સારે (૪
ગ	ગ	સાંસાં (૭	ધપ (૮
પ	૬	ગ	ગ
ગરે (૯	સારે (૧૦	૧૧	૧૨
સાંસાં (૧૩	ધપ (૧૪	ગરે (૧૫	સારે (૧૬

વાજન વિભાગ

તખલાં એ મૃદંગ પરથી ઉતરી આવેલુ આપણા જ દેશનું ખીતલ પ્રકારનું એક વાદ્ય છે તેના શોધક અમીર ખુશરુ હતા. તખલાંના બે વિભાગ હોય છે. નર ને માદા. નરને બાયું, દગ્ગું અથવા કુંડી પણ ઘણા કહે છે. આ કુંડી કોઈને કોઈ ધાતુની (જર્મન-સીસ્વર, પિત્તમ, નીકલ, ત્રાંબુ) અથવા માટીની બનેલી હોય છે. માદાને તખલું, નરધું અથવા દોકડ કહેવામાં આવે છે. આની કોઠી લાકડાની બનેલી હોય છે. ખાસ કરીને સીસમ, આળો, લીમડો તેમજ બીયાનું લાકડું વપરાય છે આ બન્ને (નર અને માદા) ઉપર ચામડાની પડી મઢવામાં આવે છે પડીને ગોળ ફરતે એટલે કે બ્યાસ પર ચામડાનો ગુથેલો ભાગ હોય છે, જેને ગજરો કહે છે. આ ગજરામાં ચામડાની વાધર પરોવવા માટે છિદ્રો હોય છે. નરના ગજરામા સોળ અને માદાના ગજરામાં સોળ પણ છિદ્રો હોય છે ગજરાની ઉપરના કિનારીવાળા ગોળ ભાગ પર જે એક ઈંચની પટ્ટી હોય છે તેને ચાંટ કહેવામાં આવે છે. વચ્ચે મસાલાવાળો કાળો ભાગ છે તેને સ્યાહી અને બાકીના ખુલ્લા ભાગને હાવ કહેવાય છે. ૨

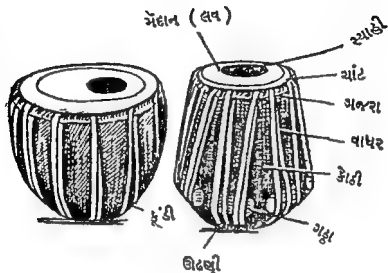
અને માદાની નીચે એક ગોળાકાર ઊઠણી હોય છે જે, વાધર સાથે નેડાએલી હોય છે તે આ બનેની બેઠક તરીકે પણ ઉપયોગમાં આવે છે. (તબલાના ચિત્ર માટે પૃ. નં. ૫૭ જુઓ.)

તબલાને મેળવવા માટે આઠ ગઠાઓ હોય છે. તબલાનો સ્વર મેળવવા માટે આ ગઠાઓને હુથોડીથી ઠોકીને ઉપર-નીચે કરવામાં આવે છે. ગઠાઓને નીચે ઉતારવાથી તબલાનો સ્વર ચઢે છે જ્યારે ઉપર ચઢાવવાથી સ્વર ઊતરે છે. કયા સ્વરનું તબલું અનુકૂળ રહેશે તેનો અંદાજ તબલાના ઉપરના મોઢાના વ્યાસ પર આવડે છે. ઠા. ત. ગંધ્યાનો સૂર કાળી બે નો (ગ) હોય તો આશરે સાડા છ આંગળના વ્યાસવાળું પહેાળું મોઢું લેઈએ, જેથી તે ગાયકના પડ્જને અનુકૂળ થાય. પરંતુ મધ્યમ-પંચમ પર તબલાને રાખવું હોય તો તેના મોઢાનો વ્યાસ આશરે છ આંગળ હોવો લેઈએ. આ ઉપરથી સમજશે કે કયા સ્વર માટે કેટલા વ્યાસના તબલાની જરૂર છે. નર અને માદાને સુકવા માટે રૂંધી ભરેલી ઊઠણી વપરાય છે, જેથી વગાડતી વખતે આ સાજ ગમેતેમ ડાલી ન જાય.

હાલના સમયમાં તબલાનો ઘણો જ પ્રચાર થઈ રહ્યો છે. આ વાદ્યને વગાડવા માટે જુદાં જુદાં ઘરાણાં પણ છે. આ ઘરાણાંઓ તબલા વગાડવાની વિવિધ શૈલીઓ તથા શિષ્યોની પરંપરાઓ પર આધાર રાખે છે.

હાલમાં આવાં ત્રણ ઘરાણાં પ્રચલિત છે.

તળલા



(૧) દિલ્હીનું ઘરાણું (૨) પૂરણનું ઘરાણું (૩) પંત-
અનું ઘરાણું.

આ ત્રણ ઘરાણાંઓ ઉપરાંત કેટલાંક બીજાં ઘરાણાંઓ પણ પ્રચલિત છે. જેમકે દિલ્હી ઘરાણાંની એક શાખા 'અજડાના ઘરણા' એ નામથી પ્રસિદ્ધ છે. તેમજ પૂરણના ઘરાણામાં ત્રણ જુદાં જુદાં ઘરાણાં આવી ગયાં છે. લખનવનું ઘરાણું, બનારસનું ઘરાણું અને ફરૂખાબાદનું ઘરાણું.

આ પ્રમાણે છ ઘરાણાં થયાં દિલ્હીનું ઘરાણું, અજડાનું ઘરાણું, લખનઉનું ઘરાણું, બનારસનું ઘરાણું, ફરૂખાબાદનું ઘરાણું અને પંતબનું ઘરાણું.

દિલ્હી ઘરાણુ અને તેની વાદન શૈલી (બાજ)—
આ ઘરાણુની ઉત્પત્તિ ઉસ્તાદ સુધારખાંથી થાય છે. આ જ
ઘરાણુમાં કલ્લુખાં, રોશનખાં અને તુલ્લનખાં પ્રસિદ્ધ તબલા-
વાદક થયા. સુધારખાના પુત્રોમાં ઘસીટખાં અને બુગરાખાં
પ્રસિદ્ધ થયા. હાલના સમયમાં દિલ્હી ઘરાણુના પ્રખ્યાત
કલાકારોમાં અમીરહુસૈન, શમસુદ્દીનખાં અને શુલાંમ હુસૈનખાં
મનાય છે.

દિલ્હી બાજના ઘરાણુમાં તર્જની અને મધ્યમા એ
બે આગળીઓનો મોટે ભાગે પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. આ
બાજમાં ચાંટ અને સ્વાહીનું કામ વધુ હોય છે. પેશકાર,
કાયદા, રેલા, ગતો વગેરે આ બાજમાં મોટે ભાગે વગાડાય
છે. તબલા પર તિર, નિરકિટ, ધિન, ગિન, દીંગ, ત્રક વગેરે
બોલોના પ્રયોગ વધારે થાય છે.

અજડાના ઘરાણુ અને તેનો બાજ—આ ઘરાણુનો
સંબંધ દિલ્હી ઘરાણુથી છે, કારણ કે તેને દિલ્હીના ઉસ્તાદ
સિતાબખાંના શિષ્યોએ ચલાવ્યું. અજરાડા, મેરઠ હુલ્લાનું
એક ગામ છે. સિતાબખાંના શિષ્યો કલ્લુખાં અને મોરુખાં
પણ આ ગામના જ રહેવાગી હતા. આગળ જતાં આ
ઘરાણુમાં મહંમદ બક્ષ, કાલેખાં, હસ્તુખાં અને શમખાં
પ્રસિદ્ધ થયા. ઉસ્તાદ શમખાંના જ એક પુત્ર પ્રોફેસર
હુસીબુદ્દીન છે જે આધુનિક સમયના ભારતના ઉત્તમ તબલા-
વાદકોમાંના એક છે.

દિલ્હી બાજની જેમ જ આ બાજ પણ સાંભળવા
ગમે, તેવો મધુર છે. નાના નાના દુકડા, ગતો, કાયદા, રેલા,

પેશકાર વગેરે આમાં પણ વગાડાય છે. આ બાજમાં બાંધાના તેમજ તળલાના બંને હાથોના સુદર બોલ વગાડાય છે જેમકે ધિન, ઘેતક, ઘેઘેનક, ધારાગિન, દિંગ, દિના, ગિન વગેરે. આ બાજમાં આડી લયનુ કામ સારું બતાવી શકાય છે.

લખનઉ ઘરાણું અને તેનો બાજ—પૂર્વાનાં (પૂરબનાં) ઘરાણાંઓમાંથી લખનઉ ઘરાણું પહેલા નંબરનું અને ઉત્તમ મનાય છે. આની સ્થાપના ઉસ્તાદ બમ્મુખાં અને માંદુખાંએ કરી. એમના વંશમાં શમ્મુખાં, મહમ્મદખાં, મુન્નેખાં, આબિદુલ્લેખાં વગેરે તમલાના ઉસ્તાદ કલાકારો કહેવાતા.

આ બાજમાં ખુલ્લા અને જોરદાર બોલનો પ્રયોગ વધારે થાય છે. જેવા કે ધિટ, તિર, ધાગે, તિટ, ગદગિન, દ્રડાંગૂ, ધા, ધિર વગેરે. કાયદા રેલા દુકડા, ગતો, ચક્રધાર-ગતો વગેરેનો પણ આ બાજમાં પ્રયોગ થાય છે.

બનારસ ઘરાણું અને તેનો બાજ—બનારસ ઘરાણું લખનઉ ઘરાણાથી સબંધ રાખે છે. રામસહાય આ ઘરાણાના પ્રસિદ્ધ તળલાવાદક હતા, જેઓ ઉસ્તાદ મોદુખાંના શિષ્ય હતા. આ ઘરાણામાં બીજા પ્રસિદ્ધ કલાકારોમાં ભૈરવ સહાય બલદેવ સહાય, અને દુર્ગા સહાય છે હાલમાં શ્રી કંઠે મહારાજ, શ્રી શાન્તા પ્રસાદ (ગુદર્થ મહારાજ), પ્રોફેસર સ્યામલાલજી, કંઠે મહારાજના ભત્રીજા કિસન મહારાજ વગેરે આ ઘરાણાના ઉત્તમ તમલાવાદકો મનાય છે. સ્વ. શ્રી અનોખીલાલ પણ આજ ઘરાણાના પ્રસિદ્ધ કલાકાર હતા.

લખનઉ બાજની જેમ આ બાજના બોલ પણ ખુલ્લા

અને ભેરદાર હોય છે. પરન, ગત, કાયદા, રેલા વગેરે મોટે ભાગે લખનઉ બાજની જેમજ હોય છે.

ફરખાબાદ ધરાણું અને તેનો બાજ—આ ધરાણું ઉસ્તાદ હાજીખાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું. હાજીખાં લખનઉ ધરાણાના હતા. આગળ જતાં ઈમામખાં, ધુન્નૂખાં, મુખારકઅલી, અમીરહુસૈન, ગુલામહુસૈન, અને ઉસ્તાદ થિરકવા જેવા પ્રસિદ્ધ કલાકારો આ ધરાણામાં થયા. આજ વંશના ઉસ્તાદ નન્હેખા હતા, જે લખનઉના દરબારમાં હતા. નન્હેખાંના પુત્ર ઉસ્તાદ મસીતખાં હતા જે સમપુરના દરબારમાં હતા. મસીતખાંના પુત્ર કલકત્તાના ઉસ્તાદ કરામત હુસૈનખાં જે હાલમાં તબક્કાના પ્રસિદ્ધ કલાકાર ગણાય છે.

ફરખાબાદના બાજમાં પણ લખનઉ બાજની જેમ ખુલ્લા અને ભેરદાર બોલ વગાડાય છે.

પંજાબ ધરાણું અને તેનો બાજ—આ એક સ્વતંત્ર ધરાણું છે. આ ધરાણાના હુસૈનખાં અને ફકીરખાં સુપ્રસિદ્ધ પખવાજ હતા. ફકીરખાં પખવાજના બોલને બંધ કરીને તબક્કાના બોલ ઉત્પન્ન કર્યા. પછીથી આ ધરાણાના ઉસ્તાદ કાદરખાં, કરમ ઈલાહીખાં, મલનખાં અને મુંગઈના ઉસ્તાદ અલ્લાખાં પ્રસિદ્ધ થયા.

આ બાજમાં પખવાજના ખુલ્લા અને ભેરદાર બોલતું મહત્વ છે. મોટી મોટી પરનો, ગતો અને લયકારિયોનો આનંદ આ બાજમાં અધિક છે. આ બાજના વિશેષ બોલ, જે બીજા બાજોના બોલથી જુદા પ્રકારના છે તે આ પ્રમાણે છે. હુંગ, હુંગ હુંગ, નગ, ઘટેત વગેરે.

પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (૨જી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(જોગજીવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત પ્રથમ વર્ષ

સમય દોઢ કલાક તા. ૧૪-૭-૫૮

ગુણ ૩૦

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે

- (૧) સપ્તકમાં વપરાતા બારેય સ્વરોની પડ્જ-મધ્યમ અને પડ્જ-પંચમ સાવની કેટલી જોડીઓ થાય છે? એ બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર પડ્જને મદદમાં લઈએ તો કેટલી જોડીઓ થશે?
- (૨) થાટ અને રાગ વિષે જે જાણુતા હો તે લખો.
- (૩) (સા) સ્થાઈ-અંતરાનો ઉદાવ કેવી રીતે કરશે?
(રિ) સાત સપ્તકનાં નામ આપો
- (૪) કોઈપણ ચાર વિષે નોંધ લખો—ઘસીટ, મીડ, ગમક, ખટકા, કણ, મુરકી કંપન સ્વર, આંદોલન.
- (૫) કોઈપણ ત્રણ વિષે લખો:—નાદ અને ઘોંઘાટ, સ્થાઈ

અને અંતગ, ગીત અને તાલ, શુદ્ધસ્વર અને
સ્વર, રાગની જાતિના મુખ્ય તેમજ પેટા પ્રક

(૬) કોઈપણ ચારને મુધારી ફરીથી લખો -

(સા) નાદનું ઊચા-નીચાપણું અને મોટા નાનું
બંને એક સરખાં છે.

(રે) રાગ કરતાં થાટમાં ગીતોની રચના ઘણું
લાગે છે કારણ કે થાટ રાગોનો રાજ

(ગ) અલંકારિક તાનમાં કમશ્વર સ્વરો આવે
ફટતાનમાં મિશ્રસ્વરો આવે છે.

(ઘ) અલંકારના વર્ણ દ્વિત બેજ છે, પર
વિભાગ બે નથી

(પ) રાગની પકડથી તાલ ઓળખાય છે

(ધ) આરોહમાં ૭ સ્વરો હોય અને અવરોહ
સ્વરો હોય તે રાગની જાતિ પાડવ-સંપૂર્ણ

(૭) તમારે ચાલેલા કોઈપણ એકાદ તાલની ખાલી
સમત્રું વર્ણન કરી તેના બોલ લિપિબદ્ધ લખો.

કેની આળેહુબ નકલ કરનારાં વાઘો છે.” તે વિષે તમારો મત દર્શાવી સવિસ્તર સમજાવો.

- (ગ) તબલા વાદનનાં ઘરાણાં વિષે લખો. તે ઘરાણામાંથી એકાદ કલાકારનું નામ આપો.
- (મ) હાલ રેડીઓ પર હાર્મોનિયમ વગાડવાની છૂટ કેમ નથી? મોટા સંગીતકારો શા માટે હાર્મોનિયમની તરફેણ કરતા નથી?
- (પ) સારામાં સારી કઈ વાંસળીનો ધ્વનિ મધુર હોય છે, અને તેમાં ગમકની વિશિષ્ટ ક્રિયા કોણે સાધ્ય કરી છે? આ ક્રિયા સાધ્ય કરનાર કલાકારોના નામ લખો.

સંગીત દ્વિતિય વર્ષ

સ્વરનાં સંપૂર્ણ નામો—મંદિષ્ટ નામો, સપ્તક અને તેનાં નામ, પદ્મ—પંચમ અને પદ્મ—મધ્યમનો કણ્ઠપ્રિય મંવાદ, પૂર્વાંગ—ઉત્તરાંગ, વાદી—મંવાદી, ગગ, મંદ્રસાધન, ગાવાની રીત, સ્વાર્ધ—અંતરા, રાગની જાતિ, સ્વરમાલિકા, લક્ષણગીત, વાળંગ્રોના પ્રકારો, ઝપતાલ, ત્રિતાલ, એકતાલ, દાદરા, કેરવા, લયના પ્રકારો, સિતાર, વાયોલીન, બંસી, હાર્મોનિયમ અને તબલાનાં વર્ણન, રાગની પેટાજાતિઓ, કોમળ—તીવ્રસ્વરો, વર્ણ અને અલંકાર, રાગની પકડ, મીંડ, ઘસીટ, કણ્ઠસ્વર, ખટકા, ગમક, મુરદી, કંપન સ્વર, દક્ષિણની ગમક અને તેનાં સ્વરૂપો, સંગીત શબ્દનો અર્થ, નાદ, ઘોંઘાટ, નાદના પ્રકારો, સ્વર, ઠાઠ, ઠાઠની ઉત્પત્તિ, તાન અને તેના પ્રકારો, અલંકારિકતાન, કૂટતાન મિશ્રતાન, ગાયનની દુગન કરવાની રીત, મહોરા લેવાનું કોષ્ટક, તબલાનાં ધરાણાંઓનો પરિચય વગેરે વગેરે આપણે અગાઉનાં પ્રકરણોમાં શીખ્યા.

હવે સંગીતની મુખ્ય સ્વર લિપિઓ વિષે જાણીએ.

સંગીતના ગ્રંથો લખવામાં હાલમાં મુખ્યત્વે બે લિપિઓ પ્રચારમાં છે, પં. ભાતખંડેળની સ્વર લિપિ, અને પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીની સ્વર લિપિ. ભાતખંડેળની લિપિ શ્રી વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેળજી શોધેલી, વિષ્ણુ દિગંબરજીની સ્વર લિપિ, શ્રી વિષ્ણુ દિગંબરજી પદ્મકરે શોધેલી. પં. ભાતખંડેળનો જન્મ ૧૦-૮-૧૮૬૦માં થયેલો અને પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીનો જન્મ ૧૮૭૨માં થયેલો. ઉપરોક્ત બંને લિપિઓમાં શો તફાવત છે તે બાજુના કોષ પરથી સમજાશે.

અનુક્રમ વિગત પં. લાતખડેની સ્વરલિપિ પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરજીની સ્વરલિપિ.

૨

(૧) શુદ્ધ સ્વર	ગરેધપ	ગરેધપ
(૨) કોમળ સ્વર	ધ ગ દે	ધ ગે દે
(૩) તીવ્ર સ્વર	મ	મા
(૪) મંદ્ર સંતકના સ્વર	દે ગં પ	દેં ગં પં
(૫) મધ્ય સંતકના સ્વર	સા દે ગ	સા દે ગ
(૬) તાર સંતકના સ્વર	દેં ગં પં	દે ગ પ
(૭) એક માત્રાનું ચિન્હ	ગરેસા (ક્રોધ ચિન્હ નથી)	ગ દે સા
(૮) એક સ્વરમાં ૬ માત્રા	ગરે, સાદે	ગ દે, સા દે
(૯) એક સ્વરમાં ૬ માત્રા	સારેગપ	સા દે ગ પ
(૧૦) એક સ્વરમાં ૬ માત્રા	સારેગમપધનિસાં	સા દે ગ મ પ ધ નિ
(૧૧) એક સ્વરમાં ૬ માત્રા	પધનિસારેગં	પ ધ નિ સા દે ગ
(૧૨) એક સ્વરમાં ૬ માત્રા	સારેગ	સા દે ગ

(૧૩) ગીતના અક્ષરોને ।

લંબાવવાનું ચિન્હ

મો ૬ ૬ ૬ ન મો — — ૬ ન (મો'ની ૩ માત્રા)

(૧૪) સ્વરને લંબાવવાનું ચિન્હ

સા રે
૫ ૭

(૧૫) સમતુલ્ય ચિન્હ

x

૧

(૧૬) ખાલી (તાલ)નું ચિન્હ

o

તાલીની સંખ્યા લખાય છે માત્રાઓની સંખ્યા લખાય છે
જેમકે ૨, ૩, ૪ વગેરે જેમકે ૫, ૬, ૧૧ વગેરે

(૧૮) કણ્ઠ યા સ્પર્શસ્વર

ગપ પંગ

ગપ પંગ

(૧૯) ત્રીંડ

પ ગ

પ ગ

(૨૦) અદ્ય વિરામનો ઉપયોગ , ૬ માટે વપરાય છે. આ લિપિમાં આવી ગોઠવણ નથી

(૨૧) કૌંસ સ્વર

(સા) = રે'સાં નિસાં

(રાગ વાયક સ્વરો લેવા)

”

હવે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓનો અભ્યાસ કરીએ.

આ બંને પદ્ધતિઓ ભારતમાં પ્રસિદ્ધ છે. દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની અથવા કર્ણાટકી સંગીત પદ્ધતિ મુખ્યત્વે મદ્રાસ-પ્રાંત, મૈસુર તથા આંધ્ર પ્રદેશમાં પ્રચલિત છે. ન્યારે બાકીના આખા હિન્દુસ્તાનમાં, હરેક ભાગમાં, ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પ્રચલિત છે. (આપણા અભ્યાસક્રમમાં પણ ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિ જ છે, જેનો આપણે સવિસ્તર અભ્યાસ કરી રહ્યા છીએ.)

આ બંને પદ્ધતિઓ પહેલી નજરે લિન્ન દેખાય છે તેમ છતાંય તેમનો મૂળ સિદ્ધાંત તો સરખો જ છે. પ્રાચીન કાળમાં એટલે કે ૪-૫ સદીઓ પહેલાં આખા ભારતમાં એક જ પદ્ધતિ હતી, પરંતુ સંગીત શોખીન મુસલમાન બાદશાહોના સમયમાં સંગીતના પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપનું થોડું ઘણું પરિવર્તન થવા લાગ્યું. રાજા કાલસ્ય કારણમ્ એટલે કે કાળનું (સમયનું) કારણ રાજા, એ ન્યાયે શાહી જમાનામાં અરબી અને ફારસી સંગીતનો પ્રભાવ પણ ભારતીય સંગીત પર પડવા લાગ્યો. સંગીતનું મુખ્ય તત્ત્વ અથવા રાગ પદ્ધતિ તો એ જ રહી પરંતુ સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગમાં પરિવર્તન થવા લાગ્યું પરિણામ એ આન્યું કે હાલની હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિનો જન્મ થયો. ભરત, શારંગદેવ, મતંગ વગેરે પડિતોએ વર્ણન કરેલા સંગીત કરતાં ઉપરોક્ત બંને પદ્ધતિઓમાં ઘણું

જ તક્ષવત પડે છે. હવે પરિવર્તન થતાં આ પદ્ધતિઓમાં શો તક્ષવત પડી ગયો તે બોધીએ. આ બંને પદ્ધતિઓમાં શુદ્ધ સપ્તક જુદો છે. આપણા ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિનો શુદ્ધ સપ્તક 'સારે ગમપધનિસાં' છે જ્યારે દ. હિ. સં. પદ્ધતિનો શુદ્ધ સપ્તક (આપણા સ્વરો મુજબ) સારે રેમપધધસાં એટલે કે સારે રેમપધધસાં = સારે ગમપધનિસાં. નીચેના કોઠા પરથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં	દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં
૧ સા	સા
૨ કોમળ રે	શુદ્ધ રે
૩ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ રે	ચોથી શ્રુતિ રે અથવા શુદ્ધ ગ
૪ કોમળ ગ	છઠ્ઠી શ્રુતિ રે અથવા સાધારણ ગ
૫ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ ગ	અન્તર ગ
૬ શુદ્ધ મ	શુદ્ધ મ
૭ તીવ્ર મ	તીવ્ર મ
૮ ધ	ધ
૯ કોમળ ધ	શુદ્ધ ધ
૧૦ શુદ્ધ અથવા તીવ્ર ધ	ચોથી શ્રુતિ ધ અથવા શુદ્ધ નિ
૧૧ કોમળ નિ	છઠ્ઠી શ્રુતિ ધ અથવા કૌશિક નિ
૧૨ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ નિ	કાકલી નિ

બેય પદ્ધતિઓમાં સ્વરોન્ધાર કાઢવાની શૈલિ પણ ભિન્ન છે. બંને પદ્ધતિઓની ચીજોમાં પણ તક્ષવત છે. કણ્ઠાટકી

સંગીત પદ્ધતિ (દ. હિ. સં. પદ્ધતિ) ની ચીજો તેલુગુ, તામિલ, કાનડી વગેરે દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનની લાપાઓમાં છે, બ્યારે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિની ચીજો પંજાબી, મારવાડી, ગુજરાતી, વ્રજલાપા, હિંદી વગેરે લાપાઓમાં લખાએલી છે. જાને પદ્ધતિઓમાં ઘણાખરા રાગ તો તદ્દન સ્વતંત્ર છે, એટલે કે એક પદ્ધતિનો રાગ બીજી પદ્ધતિમાં હોય જ નહિ. જાને પદ્ધતિમાં તાલ પણ ભિન્ન છે. ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિના તાલ વિષે આપણે આગળ શીખી ગયા એટલે તેની પુનઃ ચર્ચા કરવી યોગ્ય નથી. દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં મુખ્ય સાત તાલ છે અને તે દરેકની પાંચ પાંચ જાતિઓ મનાય છે. તાલનો સમ હુમેશાં તાલની પહેલી માત્રા પર જ હોય છે. દ. હિ. સં. પદ્ધતિના સાત તાલ આ પ્રમાણે છે. મુવતાલ માત્રા ૧૪, મઠતાલ માત્રા ૧૦, રૂપકતાલ માત્રા ૬, ઝપતાલ માત્રા ૭, ત્રિપુટતાલ માત્રા ૮, અઠતાલ માત્રા ૧૨ અને એકતાલ માત્રા ૪. દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં તાલની માત્રા અને તાળીઓ લખવા માટે જે ચિન્હ વપરાય છે તે આવાં છે

— = ૧ માત્રા = વિરામ

• = ૨ માત્રા = દુત

| = ૪ માત્રા = લઘુ

S = ૮ માત્રા = ગુરુ

૩ = ૧૨ માત્રા = ધ્રુવ

† = ૧૬ માત્રા = કાકપદ

* આ ચિન્હોથી દક્ષિણી વિદ્વાનો તાલનાં નામ આ પ્રમાણે ટૂંકી લિપિ (short-hand) માં પણ લખે છે.

- ૧ ધ્રુવતાલ....।०।।....આમાં ત્રણ લઘુ + એક ગુરુ = ૧૪ માત્ર
- ૨ મઠતાલ... ।०।....આમાં એક દ્રુત + બે લઘુ = ૧૦ માત્ર
- ૩ રૂપકતાલ... ।૦....આમાં એક લઘુ + એક દ્રુત = ૬ માત્ર
- ૪ ઝપતાલ... ।~૦.... આમાં એક લઘુ + એક વિરામ + એક દ્રુત = ૭ માત્ર
- ૫ ત્રિપુટતાલ....।૦૦....આમાં એક લઘુ + બે દ્રુત = ૮ માત્ર
- ૬ અઠતાલ....।૦૦૦....આમાં બે લઘુ + બે દ્રુત = ૧૨ માત્ર
- ૭ એકતાલ....।....આમાં એક લઘુ = ૪ માત્ર.

દક્ષિણના ઉપરોક્ત પ્રત્યેક તાલની પાંચ જાતિઓ છે. એટલે બધા મળીને કુલ $૭ \times ૫ = ૩૫$ તાલ થયા. લઘુની માત્રા બદલવાથી આ ગુદી ગુદી જાતિ થાય છે—

- | | | | | | | |
|-------------|---------|-------|---|---------|-----|-----|
| (૧) ચતુશ્ચ | જાતિમાં | લઘુની | ૪ | માત્રાઓ | હોય | છે. |
| (૨) તિશ્ચ | " | " | ૩ | " | " | " |
| (૩) મિશ્ચ | " | " | ૭ | " | " | " |
| (૪) અંક | " | " | ૫ | " | " | " |
| (૫) સંકીર્ણ | " | " | ૬ | " | " | " |

આગળ કહ્યા મુજબ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં સામ્ય પણ છે. જેમકે બેય પદ્ધતિઓમાં બાર જ સ્વર સ્થાન છે. બેયમાં રાગ જ ગવાય છે—વગાડાય છે. આલાપ—ગાયન બંનેમાં છે.

બંનેની ચીજો તાલ સાથે આલાપ તાન લઈને ગવાય છે, વગાડાય છે જનક-જન્ય (ચાટ-રાગ) નું વર્ગીકરણ બંને પદ્ધતિઓમાં માન્ય છે

શ્રુતિ એટલે એવો સંગીતોપયોગી ધ્વનિ અથવા નાદ જે, કાનોથી સ્પષ્ટ સંભળાય અને જે, એક બીજાથી અલગ ઓળખાઈ આવે શાસ્ત્રકારોએ એક સપ્તકમાં બાવીસ શ્રુતિઓ માની છે. આ બાવીસ શ્રુતિઓને સપ્તકમાં વહેંચી નાખવામાં આવી છે, એટલે કે આ બાવીસ નાદમાંથી ખાસ ૭ નાદ લઈને તેને ‘સ્વર’ એ નામ આપવામાં આવ્યું છે. શ્રુતિસ્વર વિષે આપણા પ્રાચીન તેમજ અર્વાચીન વિદ્વાનો એકમત છે કે, એક પડ્જથી એના ઉપરવાળા પડ્જ સુધીના ક્ષેત્રમાં-સપ્તકમાં, ૨૨ શ્રુતિઓ છે બીજી કે—

ચતુદશતુદ્ધેવ પદ્મમધ્યમપચ્ચમા : ।
દ્વેદ્વે નિપાદગાધારૌ ત્રિત્રૌ ઋષમધૈવતૌ ॥

અર્થાત્ પડ્જ, મધ્યમ અને પચ્ચમ આ સ્વરોને ચાર ચાર શ્રુતિ, અને નિપાદને બે બે શ્રુતિ અને રિષભ તથા ધૈવતને ત્રણ ત્રણ શ્રુતિ છે એટલે કે ચોથી શ્રુતિને પડ્જ, સાતમી શ્રુતિને રિષભ, નવમીને ગધાર, તેરમીને મધ્યમ, સત્તરમીને પચ્ચમ, વીસમીને ધૈવત અને બાવીસમીને નિપાદ એ નામ આપ્યા

આટલું જાણ્યા પછી શ્રુતિ વિષે આપણે એક ઐતિહાસિક વિહંગાવલોકન કરીએ આપણો વિષય ઉત્તર હિંદુ-

સ્તાની સંગીત પદ્ધતિ છે માટે આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતશ્રી તરફ ધ્યાન આપવું પડશે. શ્રુતિસ્વર વિષે નીચેના પંડિતોના મત જોઈએ—ગગતરંગિણીના લેખક પંડિત લોચન, સંગીત પારિજાતના લેખક પંડિત અહોબલ, હૃદયપ્રકાશના અંધકાર પંડિત હૃદયનારાયણદેવ, રાગતત્ત્વવિભોધના અંધકાર પંડિત શ્રીનિવાસ અને અભિનવ રાગમંજરીના લેખક પં. ભાતખડેજી. આ પંડિતો અનુક્રમે પંદરમી, સોળમી, સત્તમી તથા અઠારમી સદીમાં થયા. આ ઉપરાંત જેમણે નાટ્યશાસ્ત્ર રચ્યું તે પાંચમી સદીના પંડિત ભરત અને સંગીત રત્નાકરના અંધકાર પંડિત શારંગદેવ જે તેરમી સદીમાં થયાં તેમની કૃતિઓનો પણ આપણે વિચાર કરવો પડશે.

આપણે આગળ જોયું કે પ્રાચીન અંધકારો પણ એક સપ્તકમાં બાવીસ શ્રુતિ માનતા. તેમ છતાં એ હકીકત છે કે આપણે જે શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વર આજે માનીએ છીએ તેજ સ્વરોને પ્રાચીન અંધકારો પણ શુદ્ધ અને વિકૃત માનતા. તેમના શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો આપણા હાલના સ્વરોથી ફિન્ન હતા. તેઓ સા રે ગ મ પ ધ નિ આ શુદ્ધ સ્વર અનુક્રમે ૪, ૭, ૬, ૧૩, ૧૭, ૨૦ અને ૨૨મી શ્રુતિ પર રાખતા. ન્યારે આજે આપણે તેજ સ્વરો અનુક્રમે ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૮ અને ૨૧મી પર આજે રાખીએ છીએ.

નીચે આપેલા બે તુલનાત્મક કોઠાઓથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

ଆର୍ୟ୍ୟିନ ଶ୍ରୁତିସ୍ବର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅର୍ବାଚ୍ୟିନ ଶ୍ରୁତିସ୍ବର ବ୍ୟବସ୍ଥା

୧	ତୀମ୍ରା	୧	ତୀମ୍ରା.....ପଞ୍ଚ
୨	କୁମୁଦ୍ରତୀ	୨	କୁମୁଦ୍ରତୀ
୩	ମଂହା	୩	ମଂହା
୪	ଞ୍ଜୋବତୀ.....ପଞ୍ଚ	୪	ଞ୍ଜୋବତୀ
୫	ହୟାବତୀ	୫	ହୟାବତୀ... ରିଧିଲ (ଶୁଦ୍ଧ)
୬	ରଞ୍ଜନୀ	୬	ରଞ୍ଜନୀ
୭	ରକ୍ତିତା....ରିଧିଲ (ଶୁଦ୍ଧ)	୭	ରକ୍ତିତା
୮	ରୌଦ୍ରୀ	୮	ରୌଦ୍ରୀ....ଗଂଧାର (ଶୁଦ୍ଧ)
୯	କୋଧୀ....ଗଂଧାର (ଶୁଦ୍ଧ)	୯	କୋଧୀ
୧୦	ବନ୍ଧିକା	୧୦	ବନ୍ଧିକା....ମଧ୍ୟମ (ଶୁଦ୍ଧ)
୧୧	ପ୍ରସାରିଣୀ	୧୧	ପ୍ରସାରିଣୀ
୧୨	ପ୍ରିତି	୧୨	ପ୍ରିତି
୧୩	ଭାର୍ଜନୀ....ମଧ୍ୟମ (ଶୁଦ୍ଧ)	୧୩	ଭାର୍ଜନୀ
୧୪	କ୍ଷିତି	୧୪	କ୍ଷିତି... ପଂଚମ
୧୫	ରକ୍ତା	୧୫	ରକ୍ତା
୧୬	ସଂଘୀପିନୀ	୧୬	ସଂଘୀପିନୀ
୧୭	ଆଳାପିନୀ....ପଂଚମ	୧୭	ଆଳାପିନୀ
୧୮	ମହନ୍ତୀ	୧୮	ମହନ୍ତୀ....ଧୈବତ (ଶୁଦ୍ଧ)
୧୯	ରୋହିଣୀ	୧୯	ରୋହିଣୀ
୨୦	ରଘ୍ୟା....ଧୈବତ....(ଶୁଦ୍ଧ)	୨୦	ରଘ୍ୟା
୨୧	ଉଆ	୨୧	ଉଆ....ନିଷାଦ (ଶୁଦ୍ଧ)
୨୨	ଶୋଭିଣୀ....ନିଷାଦ (ଶୁଦ୍ଧ)	୨୨	ଶୋଭିଣୀ

હવે આપણે ધ્વનિની નજરે ગ્રંથકારોના શ્રુતિસ્વરોનું સ્પષ્ટીકરણ કરીએ. તે માટે પહેલા વર્ગમાં આપણે પ્રાચીન ગ્રંથકાર ભરત, શારંગદેવ અને તેમના અનુયાયી પંડિતોનો સમાવેશ કરીશું. બીજા વિભાગમાં મધ્યકાલીન ગ્રંથકાર લોચન, અહોબલ, હૃદયનારાયણ અને શ્રીનિવાસ વગેરે પંડિતોને મુકીશું. આમ કરવાનું કારણ એટલું જ કે આ બંને વર્ગોના લેખકોની શ્રુતિસ્વર કલ્પનાઓ ભિન્ન હતી. પહેલા વર્ગના પંડિતો શ્રુતિનું એક નિયત પ્રમાણ સ્વીકારતાં પોતાની બાવીસ શ્રુતિઓ સમાન માનતા. આ વર્ગનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો વિષે સન ૧૯૧૬ માં વડોદરાની અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદમાં સારી એવી ચર્ચા અને સ્પષ્ટીકરણ થયા હતાં એ ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે પહેલા વર્ગના પંડિતોનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો આપણા ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ માટે ઉપયોગી નથી. માટે આપણે આપણા આધુનિક સ્વર-સ્થાનો સાથે બીજા વર્ગના પંડિતોનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોની તુલના કરીએ. બીજા વર્ગના પંડિતો, આપણી આધુનિક પદ્ધતિ જેમ જ મુખ્ય બાર સ્વરોની સહાયતાથી તેમનાં સ્વરસ્થાનો ખતાવે છે. આ પંડિતો બધી શ્રુતિઓને સમાન ન માનતાં પરંપરાગત બાર સ્વર જેવા છે તેવા જ સ્વીકારીને તેમાં શાસ્ત્રોક્ત, સંખ્યાનુસાર શ્રુતિઓનું વિભાજન કરતા, જેથી તેમને બાર શ્રુતિઓ ઉપરાંતની બીજી શ્રુતિઓની આવશ્યકતા તે સમયમાં, જણાઈ ન હતી. છેલ્લા ચારસો પાંચસો વર્ષના ગ્રંથકારો પોતાની શ્રુતિઓ સમાન માનતા ન હતા એવું ભાવલટ્ટ પંડિતના ‘અનુપવિલાસ’ ગ્રંથમાંથી

જણાઈ આવે છે. હવે આ પંડિતો એટલે કે લોચન, અહોબલ વગેરેનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોનો વિચાર કરતાં આપણે છેલ્લા શ્રીનિવાસ પંડિતની જ સ્વર રચના પર વિચાર કરીએ કારણ કે તે આર્ય પંડિતોની સ્વરરચના એક સરખી જ છે, ખીજું ઉત્તરના મધ્યકાલીન ગ્રંથકારોના પ્રતિનિધિ તરીકે પંડિત શ્રીનિવાસ જ મનાય છે.

શ્રુતિસ્વર-સ્થાનોનું ધ્વનિની નગરે સ્પષ્ટીકરણ કરી બતાવવા માટે બે સાધનો પ્રચલિત છે. (૧) વિષ્ણુના વાગતા તારોની ભિન્ન ભિન્ન લંબાઈથી ધ્વનિ બતાવવો (૨) પ્રત્યેક ધ્વનિનાં, એક સેંકડમાં ઉત્પન્ન થતાં તુલનાત્મક સ્ફુરણો-આંદોલનો (Vibrations) બતાવવાં. આ બેય સાધનોમાં ખીજું સાધન ફક્ત મધ્યકાલીન પંડિતોથી બણીતું હતું અને એટલે જ તેઓએ તેનો આરામાં મારો ઉપયોગ કર્યો છે. અહોબલ અને તેમની સાથેના ખીનઓએ સ્વરસ્થાનો બતાવીને આખા ઘેશ પર મહાન ઉપકાર કર્યો છે. એમ જણાય છે કે ભરત અને સારંગદેવે ઉપરોક્ત સાધનોનો ઉપયોગ નથી કર્યો, તેઓ નિશ્ચિત માપ સ્વીકારી બધી શ્રુતિઓ સમાન માની તેના પર ચોતાના સ્વરો રાખતા હતા.

પં. શ્રીનિવાસ રાગતત્ત્વવિજ્ઞાન ગ્રંથમાં કહે છે કે, જેમને સ્વરજ્ઞાન નથી તેમને હું વિષ્ણુના તારથી સ્વર-સ્થાનો નક્કી કરવાનો માર્ગ બતાવું છું, કારણ વિષ્ણુ પ્રત્યક્ષ આંખોથી દેખાય છે એટલે એના પર સ્વર-સ્થાનોનું સ્પષ્ટીકરણ ચોખ્ખું જ છે. આગળ જતાં પં. શ્રીનિવાસ એમ પણ

કહે છે-કે, મારે શુદ્ધ સ્વર સપ્તકના સ્વરોમાં ૫૬૪-પંચમ ભાવ સારી રીતે રાખવો છે, કારણ આ ૪ ગંધી સ્વર રચનાઓનું મૂળ છે. સા-પ, રે-ધ, ગ-નિ, મ-સાં આ સંવાદ લોકપ્રસિદ્ધ છે.

અત્રે એ યાદ રાખવું જરૂરી છે કે પં. શ્રી ભાતખંડેજીએ પોતાના ગ્રંથ અભિનવરાગમંજરીમાં પં. શ્રીનિવાસના શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદની લંબાઈઓને આધુનિક કોમળ ગંધાર અને કોમળ નિષાદની લંબાઈ તરીકે સ્વીકાર કરીને શ્રીનિવાસના ત્રીજ ગંધાર અને ત્રીજ નિષાદને અનુક્રમે પોતાના શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદને રાખ્યા. આનું કારણ એ છે કે પં. શ્રીનિવાસે આપેલી લંબાઈઓ મુજબ મિતાર વગાડવાથી એ શુદ્ધ સપ્તક આપણા આજના કાફી ઠાંકે જોવા હોતો એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. આપણે બિલાવલને શુદ્ધ સપ્તક કહીએ છીએ માટે જ શ્રી ભાતખંડેજીએ ઉપરોક્ત સ્વરોનો ફેરફાર કર્યો ટૂંકમાં શ્રી ભાતખંડેજીના ફેરફારથી પં. શ્રીનિવાસનો મધ્યકાલીન શુદ્ધ સપ્તક, જે આજના કાફી થાટ જેવો હોતો તે, આજનો શુદ્ધ સપ્તક બિલાવલ થાટ બન્યો. આ ફેરફારને પરિણામે આપણા આજના બાર સ્વર-સ્થાનો,

‘સારેરેગગમમપધધનિનિ’ અનુક્રમે ૧, ૩, ૫, ૭, ૮,

૧૦, ૧૨, ૧૪, ૧૬, ૧૮, ૨૦ અને ૨૧ મી શ્રુતિ પર છે. આ એક ઘણો જ અગત્યનો ફેરફાર છે જેનો વિદ્યાર્થીઓએ તત્તરપરી અભ્યાસ કરવો જોઈએ.

વિકૃત સ્વરોમાં તો શ્રી ભાતખડેજના કોમળ ગ નિ ની લંબાઈ એજ છે જે પં. શ્રીનિવાસના ગુધ્ધ ગ નિ ની હતી. કેવળ કોમળ રે, ધ, અને તીવ્ર મધ્યમનાં સ્થાન જ તેઓએ (ભાતખડેજએ) બદલ્યાં છે.

પાશ્ચાત્ય (યુરોપીય) સંગીતવિદ્વાનોના સ્વર સપ્તકના બાર સ્વરોનાં આંદોલનો અને આપણા સ્વરોના આંદોલનોમાં પણ ફરક જણાય છે.

હવે નીચે જણાવેલ કોઠા પરથી મધ્યકાલીન પં. શ્રીનિવાસ ના સ્વરો, આધુનિક મંજરીકાર શ્રી ભાતખડેજના સ્વરો તેમજ પાશ્ચાત્ય સંગીત વિદ્વાનોના સ્વરોની તુલના, એમના તારની લંબાઈઓ તથા આંદોલન સંખ્યાઓ દ્વારા કરીએ.

મધ્યકાલીન, આધુનિક તથા પાશ્ચાત્ય સ્વરોની તુલના

સ્વર નામ	પં. શ્રીનિવાસના સ્વર (મધ્ય કાલીન)		પં. ભાતખડેજના સ્વર (આધુનિક)		પાશ્ચાત્ય સ્વર	
	તારની લંબાઈ	શ્રુતિસ્વર	આંદોલન સંખ્યા	શ્રુતિસ્વર		આંદોલન સંખ્યા
૧ સા	૩૬ ઈંચ	૪	૨૪૦	૩૬ ઈંચ	૧	૨૪૦
૨ રે (કોમળ)	૩૩ ૧/૨ ઈંચ			૩૪ ઈંચ	૩	૨૫૩
૩ રે (શુદ્ધ)	૩૨ ઈંચ	૭	૨૭૦	૩૨ ઈંચ	૫	૨૭૦
૪ ગ (વિકૃત)	૨૮ ૩/૪ ઈંચ			૩૦ ઈંચ (કો.)	૭	૨૮૮
૫ ગ (શુદ્ધ)	૩૦ ઈંચ	૬	૨૮૮	૨૮ ૩/૪ ઈંચ	૮	૩૦૧ ૧/૩
૬ મ (શુદ્ધ)	૨૭ ઈંચ	૧૩	૩૨૦	૨૭ ઈંચ	૧૦	૩૨૦
૭ મ (વિકૃત)	૨૫ ૧/૨ ઈંચ			૨૫ ૧/૨ ઈંચ (તી.)	૧૨	૩૩૭ ૧/૨
૮ પ	૨૪ ઈંચ	૧૭	૩૬૦	૨૪ ઈંચ	૧૪	૩૬૦
૯ ધ (કોમળ)	૨૨ ૩/૪ ઈંચ			૨૨ ૨/૪ ઈંચ	૧૬	૩૮૪
૧૦ ધ (શુદ્ધ)	૨૧ ૩/૪ ઈંચ	૨૦	૪૦૫	૨૧ ૩/૪ ઈંચ	૧૮	૪૦૦
૧૧ નિ (વિકૃત)	૧૯ ૧/૪ ઈંચ	૨૨	૪૩૨	૨૦ ઈંચ (કો.)	૨૦	૪૩૨
૧૨ નિ (શુદ્ધ)	૨૦ ઈંચ			૧૯ ૧/૪ ઈંચ	૨૧	૪૫૦
૧૩ સા (તાર)	૧૮ ઈંચ		૪૮૦	૧૮ ઈંચ	૨૩	૪૮૦
૧૪ સા (અતિતાર)	૬ ઈંચ		૬૬૦	૬ ઈંચ		

મધ્ય ષડ્જ ના તારની લંબાઈ તથા આંદોલન સંખ્યા ધારવાની હોય છે. 'સ્વર તુલના' કોઠા પરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે તારની લંબાઈ ઘટવાથી નાદ ઊંચો થાય છે અને તેની આંદોલન સંખ્યા વધારે થાય છે, તારની લંબાઈ વધારવાથી નાદ નીચો થાય છે અને તેની આંદોલન સંખ્યા ઓછી થાય છે. એટલે કે તારની લંબાઈ અને નાદની આંદોલન સંખ્યાનો સંબંધ ઉલટો છે.

સ્વરની આંદોલન સંખ્યાથી તારની લંબાઈ, અને તારની લંબાઈથી સ્વરની આંદોલન સંખ્યા ગણિત દ્વારા જાણી શકાય છે. આને માટે વિદ્યાર્થીઓએ નીચેની મુખ્ય ચાવી યાદ રાખવી.

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{ષડ્જ આંદોલન}} = \frac{\text{ષડ્જ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

એ ધ્યાન રાખવાનું છે કે સ્વર અને આંદોલનને ઉલટ સંબંધ છે, બીજુ ષડ્જની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ અને તેની આંદોલન સંખ્યા ૨૪૦ ધારવાની હોય છે. એટલે હવે ઉપરોક્ત મુખ્ય ચાવીનાં સ્વરૂપો આ પ્રમાણે થઈ શકે—

$$\frac{\text{સ્વ. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{સ્વ. લં.}} \quad \text{અથવા} \quad ૮૬૪૦ = \text{સ્વ. આં.} \times \text{સ્વ. લં.}$$

ઉદાહરણ :

(૧) પંચમ સ્વરના તારની લંબાઈ ૨૪ ઇંચ હોય તો તેની આંદોલન સંખ્યા કેટલી થશે ?

જવાબ :

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{ષડ્જ આંદોલન}} = \frac{\text{ષડ્જ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

$$\therefore \frac{\text{સ્વ. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{સ્વ. લં.}} \times ૨૪૦ \text{ અને તેની લંબાઈ } ૩૬ \text{ ઇંચ ધારેલી છે.}$$

$$\therefore \frac{\text{પં. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{૨૪}$$

$$\therefore \text{પં. આં.} \times ૨૪ = ૩૬ \times ૨૪૦ \text{.....(ચોક્કડી શુદ્ધાકાર)}$$

$$\therefore \text{પં. આં.} \times ૨૪ = ૮૬૪૦$$

$$\therefore \text{પં. આં.} = \frac{૮૬૪૦}{૨૪}$$

$$\therefore \text{પં. આં.} = ૩૬૦$$

(૨) પૈવત સ્વરની આંદોલન સંખ્યા ૪૦૫ હોય તો તેના તારની લંબાઈ કેટલી થશે ?

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{પડૂજ આંદોલન}} = \frac{\text{પડૂજ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

$$\therefore \frac{૪૦૫}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{પૈ. લં.}} \times ૨૪૦ \text{ અને તેની લંબાઈ } ૩૬ \text{ ઇંચ ધારેલી છે.}$$

$$\therefore \text{પૈ. લં.} \times ૪૦૫ = ૮૬૪૦ \text{.....(ચોક્કડી શુદ્ધાકાર)}$$

$$\therefore \text{પૈ. લં.} = \frac{૮૬૪૦}{૪૦૫}$$

$$\therefore \text{પૈ. લં.} = ૨૧\frac{૨}{૩}$$

ઉપરના ઉદાહરણોમાંથી તારણ કરી શકાય છે કે ગમે તે સ્વરનાં આંદોલન આપ્યાં હોય અને તેના તારની લંબાઈ કાઢવાની હોય તો ગમે તે સ્વરની લંબાઈ આપી હોય

અને તેનાં આંદોલન કાઢવાં હોય તો આપેલ સંખ્યાને ૮૬૪૦ સાથે લાગાકાર કરવો, આમ કરવાથી ચોથા જવાબ મળી જશે. આ સહેલી રીત છે તેમ છતાંય પરિક્ષામાં વિદ્યાર્થીઓએ ઉપર જતાવેલાં ઉદાહરણો મુજબ પદ્ધતિસર જ હિસાબ કરવો.

આ બાબતમાં વધુ ઉદાહરણમાં ઉતરતાં એ જોઈ શકાય છે કે કોઈપણ એક સપ્તકના પડ્જના તારની લંબાઈ અને તેનાં આંદોલનોના ગુણાકાર કરવાથી જે સંખ્યા આવે છે, તે જ સંખ્યા, તે સપ્તકના કોઈપણ એક સ્વરનાં આંદોલન અને તેની લંબાઈનો ગુણાકાર કરતાં આવે છે એટલે કે—
સ્વરના તારની લંબાઈ \times સ્વરનાં આંદોલન = કાયમ (Constant)

જૂના સમયમાં કોઈપણ રાગ આરંભ કરવા માટે એક ચોક્કસ સ્વર નક્કી કરવામાં આવતો જેને શ્રેષ્ઠ સ્વર કહેતા, તેવી જ રીતે રાગને પૂર્ણ કરવા માટે પણ કોઈને કોઈ, એક નિશ્ચિત સ્વર નક્કી કરવામાં આવતો જેને ન્યાસ સ્વર કહેતા. હાલમાં શ્રેષ્ઠ અને ન્યાસ એ બંનેનું મહત્વ ઘટી ગયું છે, કારણ કે જેમ જેમ દીનપ્રતિદીન કલાતું પરિવર્તન થવા લાગ્યું તેમ તેમ કલામાં સ્વતંત્રતાને વેગ મળતો ગયો. આપણે જેને હાલમાં વાદી સ્વર તરીકે ઓળખીએ છીએ તે સ્વરને જૂના વખતમાં આંશ સ્વર કહેતા, આ સ્વરનું ઘણું જ મહત્વ હતું અને છે.

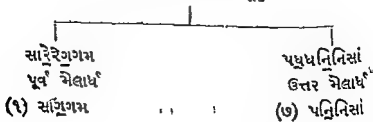
ઠાઠમાંથી રાગોની ઉત્પત્તિ થાય છે, રાગને જન્ય

અને ઠાઠને જનક કહેવામાં આવે છે તે આપણે શીખી ગયા. હવે ઠાઠ વિગે વધુ વિગતો વિચારીએ.

દક્ષિણના સંગીત વિદ્વાન પં. વ્યંકટમખીએ, ‘ચતુર્દશિપ્રકાશિકા’ ગ્રંથમાં, સત્તરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં, ગણિતથી સિદ્ધ કર્યું છે કે એક સપ્તકના બાર સ્વરોમાંથી (શુદ્ધ અને વિકૃત) વધારેમાં વધારે કુલ બેંતેર થાટ ઉત્પન્ન થઈ શકે છે અને રાગના જાતિભેદના આધારે તે દરેક થાટમાંથી કુલ ૪૮૪ રાગ ઉત્પન્ન થઈ શકે છે.

પં. વ્યંકટમખીએ એક સપ્તકના બાર સ્વરો લીધા, તેમાંથી ત્રીજા મધ્યમને વર્જી કરી, તાર વડજને ઉમેરીને (સા રે રે ગુ ગ મ પ ધ ધ નિ નિ સાં) તેના બે ભાગ કર્યા, પહેલા ભાગ સારેરેગુગમ ને સપ્તકનો પૂર્વાર્ધ કહ્યો અને બીજા ભાગ પધધનિનિસાં ને સપ્તકનો ઉત્તરાર્ધ કહ્યો. ત્યાર બાદ પૂર્વાર્ધમાંથી દરેક વખતે ચાર સ્વરો લઈને, તેની સાથે ઉત્તરાર્ધમાંથી તેવી જ રીતે લીધેલા, ચાર સ્વરો ભેડી દીધા. હવે એક પૂર્વાર્ધ અથવા ઉત્તરાર્ધમાંથી ચાર સ્વરોનો એક, એવા રૂઢા જ પ્રકાર બની શકે છે.

પં. વ્યંકટમખીએ લીધેલો પૂર્ણ સપ્તક



(૨) સારંગમ	(૮) પદ્મધસાં
(૩) સારંગમ	(૯) પદ્મનિસાં
(૪) સારંગમ	(૧૦) પદ્મનિસાં
(૫) સારંગમ	(૧૧) પદ્મનિસાં
(૬) સારંગમ	(૧૨) પદ્મનિસાં

પૂર્વ મેલાધર્માંથી (૧) નંબરનો સ્વર સમૂહ લઈને તેની સાથે ઉત્તર મેલાધર્મનો (૭) નંબરનો સ્વર સમૂહ જોડી દીધો એટલે એક ઠાઠ થયો. પૂર્વાધર્મના એજ એક નંબરના સ્વર સમૂહને આઠ નંબરના સ્વર સાથે જોડી દીધો એટલે બીજો ઠાઠ થયો એવી જ રીતે પૂર્વાધર્મના એક નંબરના સ્વર સમૂહને ઉત્તરાધર્મના બાકીના ૯, ૧૦, ૧૧ અને ૧૨ નંબરના સ્વર સમૂહો સાથે જોડતાં કુલ આ એક નંબરના સ્વર સમૂહમાંથી ૭ ઠાઠ થયા. આમ પૂર્વાધર્મના દરેક (૧, ૨, ૩, ૪, ૫, ૬) સ્વર સમૂહમાંથી ૭ થાટ ઉત્પન્ન થાય એટલે કે કુલ $૬ \times ૬ = ૩૬$ ઠાઠ થયા. જો આ છત્રીસ ઠાઠમાં શુદ્ધ મધ્યમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ મૂકીએ તો બીજા છત્રીસ ઠાઠ થાય આમ કુલ $૩૬ + ૩૬ = ૭૨$ ઠાઠ થાય.

હવે પં. વ્યંકટમણીની ઉપરોક્ત પદ્ધતિ અનુસાર તો પહેલો ઠાટ 'સારંગમપદ્મનિસાં' થયો, આ મેળમાં રે ધ છે જ નહિ તેથી તે ઠાઠ ન કહેવાય કારણ, ઠાટ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ, એમ પહેલી નજરે જણાય છે, પરંતુ દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિનો શુદ્ધ સપ્તક, આપણી ઉત્તર

હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના શુદ્ધ સપ્તકથી શુદ્ધ છે તે આપણે જોઈ ગયા, તે મુજબ ઉપરોક્ત 'સાગગમપનિનિસાં' દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં સંપૂર્ણ છે. નીચે ઉ. હિં સં. પદ્ધતિના સ્વરોની ળરાળર દ. હિં. સં. પદ્ધતિના સ્વરો ળતાબ્યા છે.

સાગગમ = સા, પટ્ટશ્રુતિ રે, અંતર ગ, મ.

પનિનિસાં = પ, પટ્ટશ્રુતિ ધ, કાકલી નિ, સાં.

તેવી જ રીતે બે નંબરના પૂર્વ મેલાધર્મના સ્વર સમૂહ બે ઉત્તર મેલાધર્મના આઠ નંબરના સ્વર સમૂહને જોડવામાં આવે તો 'સારેરેમપધધસાં' એ કાઠ થયો, તેમાં પછી ગ નિ એ બે સ્વરો છે જ નહિ. આમ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં આપણે પં. વ્યંકટમખીના બે કાઠ કાઢી નાખવાની ફરજ પડશે. બે કાઠ (સાગગમપનિનિસાં અને સારેરેમપધધસાં) કાઢી નાખવાથી, પં. વ્યંકટમખીની રીત મુજબ બાકી રહેલા ચાર પૂર્વ મેલાધર્મ અને ચાર ઉત્તર મેલાધર્મમાંથી હવે $4 \times 4 = 16$ થાટ બનશે, તેમાં બે શુદ્ધ મધ્યમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ મૂકીએ તો બીજા ૧૬ થાટ બને, એટલે કે કુલ $16 + 16 = 32$ કાઠ બને. (આમ દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં ૭૨ થાટ છે જ્યારે ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં ૩૨ થાટ છે.)

હવે એક થાટમાથી પં. વ્યંકટમખીની રીત મુજબ
૪૮૪ રાગ કેવી રીતે બને છે તે જોઈએ

રાગની મુખ્ય ત્રણ બતિઓ છે પરંતુ પેટા બતિઓ
સાથે રાગની નવ બતિઓ છે (પૃષ્ઠ ૨૭) હવે આપણે બિલા-
વલ થાટ લઈએ તો તેમાથી ફક્ત એક જ રાગ સપૂર્ણ
બતિનો થશે આજ બિલાવલ 'સારંગમપધનિ' માથી પાડવ
બતિના કેટલા આરોહ યા અવરોહ બને છે ? 'સા' તો
પ્રત્યેક રાગમા રહેશે જ, તેથી બાકીના રંગમપધનિ આ છ
સ્વરોમાથી જ આપણે પાડવ બતિના રાગ જોવાના છે. સૌ
પ્રથમ રે વજ્ર કરીએ તો સાગમપધનિ એક પાડવ આરોહ
થયો, પછી ગ વજ્ર કરીએ એટલે સારંગમપધનિ એ બીજો
પાડવ આરોહ થયો આમ અનુક્રમે બાકીના મ, પ, ધ, નિ સ્વરો
વજ્ર કરીએ તો કુલ છ પાડવ આરોહ બનશે ફરી બિલાવલ
થાટમાથી એાડવ આરોહ યા અવરોહ કેટલા થશે ? સૌ
પ્રથમ છ સ્વરો 'રંગમપધનિ' માથી રે ગ વજ્ર કરીએ એટલે
એક એાડવ આરોહ થયો, રે મ વજ્ર કરીએ તો બીજો એાડવ
આરોહ થયો, ફરીથી રે સાથે પ, એટલે કે રે પ વજ્ર કરીએ
તો ત્રીજો એાડવ આરોહ થયો આમ અનુક્રમે રે સાથે
માકીના સ્વરો વર્ણત કરીએ તો કુલ પાંચ એાડવ આરોહ
થાય એવી જ રીતે ગ સાથે દરેક વળતે અનુક્રમે મ, પ, ધ,
ને વર્ણત કરીએ તો ફરી કુલ ચાર એાડવ, આરોહ
બને. મ સાથે પ, ધ, નિ વર્ણત કરીએ તો ત્રણ અને પ
સાથે ધ, નિ વજ્ર કરીએ તો બે એાડવ આરોહ બને. છેલ્લે
ર સાથે નિ વર્ણત કરીએ તો એક એાડવ આરોહ બને.

આમ કુલ એક જ થાટ ગિતાવલમાંથી કુલ $૫+૪+૩+૨+૧ = ૧૫$ ઓડવ આરોહ યા અવરોહ બને.

ટૂંકમાં ગિતાવલ થાટમાંથી ૧ સંપૂર્ણ, ૬ પાડવ અને ૧૫ ઓડવ આરોહ યા અવરોહ બની શકે.

હવે સંપૂર્ણ જાતિનો તો એકજ રાગ થશે પરંતુ સંપૂર્ણ પાડવ જાતિના કુલ $૧ \times ૬ = ૬$ રાગ બનશે, ન્યારે સંપૂર્ણ ઓડવ જાતિના કુલ $૧ \times ૧૫ = ૧૫$ રાગ બનશે. એટલે કુલ $૬+૬+૧૫ = ૨૭$ રાગ થયા.

તેવી જ રીતે પાડવ-સંપૂર્ણ જાતિના $૬ \times ૧ = ૬$ રાગ, પાડવ-ઓડવ જાતિના $૬ \times ૧૫ = ૯૦$ રાગ અને પાડવ-પાડવ જાતિના $૬ \times ૬ = ૩૬$ રાગ બનશે એટલે કુલ $૬ + ૯૦ + ૩૬ = ૧૩૨$ રાગ થયા.

તેવી જ રીતે ઓડવ-સંપૂર્ણ જાતિના $૧૫ \times ૧ = ૧૫$, ઓડવ-પાડવ જાતિના $૧૫ \times ૬ = ૯૦$ અને ઓડવ-ઓડવ જાતિના $૧૫ \times ૧૫ = ૨૨૫$ રાગ બને. એટલે કુલ $૧૫ + ૯૦ + ૨૨૫ = ૩૩૦$ રાગ થયા.

આમ સરવાળે એક જ થાટમાંથી કુલ $૨૭ + ૧૩૨ + ૩૩૦ = ૪૮૯$ રાગ બન્યા. આજ બાબત નીચે વધુ સ્પષ્ટ દર્શાવી છે.

એક થાટમાંથી

જાતિ	રાગ
સંપૂર્ણ	૧
સંપૂર્ણ-પાડવ	૬

સંપૂર્ણ-ઓડવ	૧૫
પાડવ-સંપૂર્ણ	૬
પાડવ-ઓડવ	૯૦
પાડવ-પાડવ	૩૬
ઓડવ-સંપૂર્ણ	૧૫
ઓડવ-પાડવ	૯૦
ઓડવ-ઓડવ	૨૨૫

૪૮૪

એક થાટમાંથી આ રીતે ૪૮૪ રાગ થયા તો ૭૨ થાટમાંથી ૪૮૪ x ૭૨ = ૩૪૮૪૮ રાગ ઉત્પન્ન થાય. હવે એક જ રાગમાં બે વાદી સંવાદી બદલવામાં આવે તો બીજા કેટલાય રાગ ઉત્પન્ન થાય એકે રાગની જાતિ તો એજ રહે જે મૂળ રાગની હોય (દા. ત. ભૂપાલી અને શુદ્ધ કલ્યાણ, દેશકાર વગેરે). આ પ્રમાણે બે ૩૪૮૪૮ રાગમાં પ્રત્યેક રાગના વાદી-સંવાદી ફેરવવામાં આવે તો તો લાખખો રાગ ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ એટલી ઉતાવળ કરવાની જરૂર નથી આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ કે રાગ હંમેશાં રંજક, મનને આનંદ આપે તેવો, હોવો જોઈએ. આ નિયમને લીધે જ પ્રચારમાં તો ૧૫૦ - ૨૦૦ રાગ જ છે.

દરેક ઠાઠને કોઈ ચોક્કસ પ્રસિદ્ધ રાગનું નામ આપવામાં આવે છે તેથી તે રાગ આશ્રય રાગને નામે ઓળખાય છે. ટૂંકમાં ઠાઠ-વાચક રાગ, અથવા જે રાગથી ઠાઠ ઓળખાય તે રાગ આશ્રય રાગ. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં આવા દશ ઠાઠ છે. શુદ્ધ સ્વરવાળા મેળમાંથી જે રાગ ઉત્પન્ન

થયો તેને ખિલાવલ રાગ કહેવાય છે, અને તે એક પ્રસિદ્ધ રાગ છે, જેથી શુદ્ધ સ્વરોના મેળને આ જ રાગના નામથી એટલે કે ખિલાવલ ઠાઠ એ નામે જ ઓળખવામાં આવે છે. આ જ રીતે ખમાજ, કાફી, ભૈરવ, ભૈરવી, યમન, તોડી, પૂવી, મારવા અને આસાવરી આ પ્રસિદ્ધ રાગો પરથી જ તે નામના ઠાઠ યા મેળ ઓળખાય છે. આ બધા પછી આશ્રય રાગની ઓળખ ઘણી સહેલી થઈ પડશે.

આપણે બાણીએ છીએ કે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં રાગને માટે ચોક્કસ સમય હોય છે. જે રાગ જપોરના બારથી રાતના બારસુધી ગવાય-વગાડાય તે પૂર્વરાગ કહેવાય અને જે રાગ રાતના બારથી જપોરના બાર સુધી ગવાય-વગાડાય તેને ઉત્તર રાગ કહેવાય છે. હવે પૂર્વરાગ તેમજ ઉત્તર રાગ માટે વાદી સ્વરની વિશેષતા ચોક્કસ ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ દા. ત. પૂર્વાંગમાં જે રાગનો વાદી સ્વર હોય તે પૂર્વરાગ અને ઉત્તરાંગમાં જે રાગનો વાદી સ્વર હોય તે ઉત્તરરાગ. અહીં પૂર્વાંગનું ક્ષેત્ર આપણે સા થી પ સુધી અને ઉત્તરાંગનું ક્ષેત્ર મ થી સાં સુધી ગણવું એવો શાસ્ત્રકારોનો નિયમ છે. તે મુજબ કોઈ રાગના વાદી સા મ અગર પ એવા સ્વરો પૈકી એક હોય તો તે રાગ પૂર્વરાગ તેમજ ઉત્તરરાગ એમ બંને વિભાગમાં ગણી શકાય.

સંગીત પદ્ધતિમાં રાગના ત્રણ મુખ્ય વર્ગ પાડવામાં આવ્યા છે. (૧) શુદ્ધ રે, ધ સ્વરવાળા-રાગ (૨) કોમળ રે, ધ સ્વરવાળા રાગ (૩) કોમળ ગ, નિ સ્વરવાળા રાગ. આ વિભાગોના રાગો સંધિ-પ્રકાશ રાગ ગણાય. કોમળ રે અને શુદ્ધ ગ, નિ એ સંધિ-પ્રકાશના ચિન્હો મનાય છે. જોઈ રીતે કોમળ ગ સાથે રે ધ (શુદ્ધ યા કોમળ) હોય તો તેને પણ સંધિ પ્રકાશ વર્ગમાં ગણી શકાય. હવે આમાંથી સમયની દૃષ્ટિએ રાગનું વર્ગીકરણ કરીએ. જે ગગમાં રે ગ ધ શુદ્ધ હોય તે સંધિપ્રકાશ રાગના વર્ગમાં ગણાય આની મર્યાદા સવારની મનાય છે. ત્યારબાદ કોમળ ગ નિ વાળા રાગ ગપોરના કહેવાય કેટલાક શાસ્ત્રકારોની માન્યતાનુસાર ચારથી સાત વાખ્યા સુધીમાં (સવાર અથવા સાંજના) મારવા, લૈરવ અને પૂર્વી ઠાઠના રાગો સાયંગેય, એટલે કે સંધિપ્રકાશ રાગો ગણાય છે. રાત્રિગેય યા પ્રાતઃગેય રાગો નીચેના ઠાઠમાંથી ઉત્પન્ન થતા ગણાય છે-બિલાવલ, ચમન, ખમાજ, કાફી, આમાવરી, લૈરવી અને તોડી.

હાલના સંગીતજ્ઞોએ રાગને પ્રહરનું નિયમન કર્યું હોવાથી કયો રાગ કયા પ્રહરમાં ગવાય છે, તે જ વિદ્યાર્થીઓએ લક્ષમાં રાખવું. પ્રહર એટલે કે ત્રણ કલાકનો સમય. આવા પ્રહરો કુલ આઠ છે. દિવસના ચાર અને રાત્રિના ચાર. દિવસની શરૂઆત સવારના છ થી માંજના છ સુધી અને રાત્રિની શરૂઆત સાંજના છ થી સવારના સાત સુધી ગણાય છે. નીચે જણાવેલા દિવસના પ્રહર અને રાત્રિના પ્રહરના જે કોષોએ પરથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

દિવસના પ્રહર

પ્રહર

પહેલો (છ થી નવ)

થાટ

લેરવ, લેરવી અને પૂર્વી
થાટના રાગો

રાગનાં ઉદાહરણ

લેરવ, ગિભાસ, રામકલી, ગુણકલી
નેગીઆ, લેરવી, દેવગિરી, ગોપિકા-
ભરંત, લલિત વગેરે.

બીજો (નવ થી બાર)

આસાવરી, તોડી અને
ગિલાવલ થાટના રાગો

આસાવરી, દેવગંધાર દેશી, તોડી,
ગિલાસખાંની તોડી, ગુજરી, ગિલાવલ,
દેશકાર વગેરે.

ત્રીજો (બાર થી ત્રણ)

કાઠી અને ખમાજ
થાટના રાગો

કાઠી, લીમપલાસી, પટલીપ, સુહા-
સુધરાઈ, ખમાજ, માઢ, તિલંગ વગેરે

ચોથો (ત્રણ થી છ)

તોડી, મારવા અને પૂર્વી
થાટના રાગો

સુલતાની, મધુવત્તી, મારવા, પૂરિયા,
પૂરિયા-ધનાશ્રી, શ્રી વગેરે.

રાત્રીના અહર

પહર

પહેલો (છ થી નવ)

ચાટ

કટ્યાણુ અને પૂર્વી ચાટના રાગે

રાગનાં ઉદાહરણ

કટ્યાણુ, શુદ્ધ કટ્યાણુ, ભૂપાલી,
ત્રિહાગ, પૂર્વી, ત્રિવેણી, ટંકશ્રી વગેરે.

બીજો (નવ થી બાર)

કાફી, ત્રિલાવલ અને

આસાવરી ચાટના રાગે

કાફી, જયજયવંતી, બહાર, નીલાંબરી,
બાગેશ્રી, ગારા, દુર્ગા, ગોરખ કટ્યાણુ,
કેહાર, કાસોદ, હરબારી-કાનડા
અડાણા-કાનડા, નાયફી-કાનડા વગેરે.

ત્રીજો (બાર થી ત્રણ)

પૂર્વી, મરવા, ભેરવી અને
આસાવરી ચાટના રાગે

વસંત, પરજ, સોહિણી, અડાણા,
માલકોંસ, ચંદ્રકોંસ વગેરે.

ચોથો (ત્રણ થી છ)

ફેરવી, મારવા અને
ભેરવ ચાટના રાગે

કાલીગઝ, ભેરવ-બહાર, સુખારી,
ફિટાલ, ભેરવી વગેરે.

હરકોઈ રાગ મુખ્ય ચાર પ્રકારો પર આધાર રાખે છે. (૧) શુદ્ધ રાગ, (૨) છાયાલગ રાગ (૩) સંકીર્ણ રાગ (૪) સમપ્રકૃતિ રાગ.

જે રાગના સ્વરૂપમાં (છાયામાં) બીજા કોઈપણ રાગનો ભાસ ન થાય, રાગ પોતાના સ્વતંત્ર સ્વરૂપની અનોખી ભાત પાડે તે રાગ શુદ્ધ રાગ પ્રકારમાં ગણાવી શકાય. દા. ત. માલકૌંસ, ભૈરવ, યમન વગેરે. આ રાગોને ભિંધાસીધા આલાપમાં લઈએ તો પણ તેને બીજા રાગો સાથે જરાય સંપર્શ થવાનો હર નથી.

જે રાગમાં બીજા કોઈપણ એક રાગનો સ્પર્શ થતો હોય અથવા જે રાગ ગાવા-વગાડવાથી બીજા કોઈપણ એક રાગનો ભાસ થતો હોય તેને છાયાલગ રાગ પ્રકારમાં ગણાવી શકાય દા. ત. ધાની રાગ જેમાં ભીમપલાસ રાગનો ભાસ અને છાયા લાગેલી દેખાય છે. તિલક કામોદ રાગ આમાં દેશ રાગની છાયા દેખાય છે. કેદાર રાગ જેમાં કામોદ રાગનું સાધારણ સ્વરૂપ દેખાય છે.

શુદ્ધરાગ અને છાયાલગ રાગના વર્ગોમાં જે રાગનો સમાવેશ ન થઈ શકતો હોય, જેમાં બેથી વધારે રાગનું મિશ્રણ થતું હોય, તેને સંકીર્ણ રાગ પ્રકારમાં ગણવામાં આવે છે. દા. ત. હમીર રાગ. આ રાગના ‘ગમપ ગમરેસા’ સ્વર સમૂહમાં કામોદ રાગ, છાયાનટ રાગ, ગૌડ સારંગ, ઝિલાવલ, ગૌડ મલ્હાર તેમજ ફરીથી ‘મપધનિસાં’ (હમીર) આ સ્વર સમૂહમાં કેદાર, યમન, સ્યામ-કલ્યાણ વગેરે રાગોનાં

સ્વરૂપ જણાય છે. બીજો દાખલો લઈએ. ભીમપલાસ રાગના 'પનિપનિસાં' સ્વર સમૂહમાં ધાની, મધુમાદ-સારંગ, નાયકી-કાનડા વગેરે રાગનાં સ્વરૂપ જણાય છે ફરીથી ગમપગમગરેસા (ભીમપલાસ) આ સ્વર સમૂહમાં પટ્ટીપ, ધનાશ્રી વગેરે રાગનાં સ્વરૂપ દેખાઈ આવે છે.

કોઈ પણ એક રાગના સ્વર નિયમનો નજીવો યા સહજ ફેર કરવાથી રાગના સ્વરૂપ પર લિન્ન લિન્ન ભાસ થતા હોય અર્થાત્ રાગનો વાદી સ્વર બદલવાથી બીજો રાગ થતો હોય તો તે બંને સમપ્રકૃતિ રાગ કહેવાય. દા. ત. ભૂપાલી અને દેશક્રૂર આ બંને રાગના સ્વરો 'સારંગપદસાં' છે છતાંય તેના ચલનમાં (આલાપ કરવાની રીતમાં) જુદા-પણું છે, અને બંનેના વાદી સંવાદી સ્વરો લિન્ન છે. વાદી સ્વર બદલવાથી સ્વરનું અલ્પપ્રમાણ, સ્વરનું બહુત્વ તેમજ સ્વરની આંદોલન ક્રિયા વગેરેમાં પણ ફરક પડે જ છે. તમારા અભ્યાસ માટે આવા રાગોનાં કેટલાંક નામો જણાવ્યાં જરૂરી છે. વસંત અને પરજ, પૂરિયા અને મારવા, અડાણા અને દરનારી, મેઘમદ્હાર અને મધુમાદ-સારંગ, ભૈરવ અને કાલીંગડો, દુર્ગા અને જલધર, બિલાસ અને રેવા, ભીમપલાસી અને ધનાશ્રી, સુહા અને નાયકી. આ ઉપરાંત તમને ખ્યાલ આવશે કે સમપ્રકૃતિ રાગ કેને અને કેવી રીતે કહેવાય.

હવે વિલખિત ખ્યાલ અને દ્રત ખ્યાલ વિષે વિચારીએ. ખ્યાલ અથવા ખ્યાલ એ શબ્દ ફારસી ભાષાનો છે અને તેનો અર્થ 'કલ્પના' અથવા 'વિચાર' થાય છે.

અગાઉના સમયમાં ધ્રુવપદ ગાયનનું અનોખું સ્થાન (જિંચું સ્થાન) હતું જેમ જેમ સમય બદલાતો ગયો તેમ તેમ યીજ્ઞ નવા પ્રબંધોની રચના થતી ગઈ. જાણુવા મળે છે કે વિલંબિત ખ્યાલ (બડા ખ્યાલ) ની શોધ ઇ. સ. ૧૫ મી સદીમાં જૈનપુરના બાદશાહ મુલતાન હુસૈન શર્કીએ કરી હતી. ત્યાર બાદ તેનો ઉત્તરોત્તર પ્રચાર ઇ. સ. ૧૭ મી સદીમાં મોગલ સમયના અંતિમ બાદશાહ, મહંમદશાહના સમયમાં સદારંગ અને અદારંગ નામના બે ભાઈઓ, જેઓ તેમના (મહંમદશાહના) દરબારમાં રાજગાયક હતા, તેમણે હજારો ખ્યાલ અનેક રાગોમાં બનાવ્યા જે હાલના સમયમાં પણ આપણે સાંભળીએ છીએ. ખ્યાલ ગાયકીની લય વિલંબિત હોય છે. ખ્યાલના ગીતની ચીજમાં સ્થાઈ અને અંતરા એમ બે વિભાગ હોય છે. ગીતની પ્રકૃતિ ગંભીર હોય છે, પરંતુ ધ્રુવપદ કે ધમાર જેટલી ગંભીર હોતી નથી. ખ્યાલને આકર્ષક બનાવવા માટે તેમાં ખટકા, મુરકી, કણુ, મીંડ, આંદોલન, તાન, પલટા, બોલતાન વગેરેનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. આ ગાયનમાં ખાસ કરીને કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો ઋતુવર્ણન, સૃષ્ટિ સૌંદર્ય અને શૃંગારનાં વર્ણન હોય છે. મુખ્યત્વે શૃંગાર, કંદુબુ, શાંત અને આછો ગંભીર રસ સ્પષ્ટ દેખાય છે. આ ગીત પ્રજંઘમાં મોટે ભાગે વિલંબિત એકતાલ, જુમરા, તીલવાડા, આડા ચીતાલ અને ધીમા ત્રિતાલનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પહેલાંના સમયમાં જેમ ધ્રુવપદ ગાયકી પ્રચલિત હતી તેવી જ રીતે આધુનિક સમયમાં ખ્યાલ ગાયકી પ્રચારમાં છે.

દ્રુત ખ્યાલ (છોટા ખ્યાલ) ને પહેલાંના સમયમાં ‘કળ્યાણી ખ્યાલ’ એ નામે પણ ઓળખતા હતા. આ ગીત પ્રબંધની ઉત્પત્તિ ઈ. સ. ૧૪ મી સદીમાં અમીર ખુશરુ દ્વારા થઈ હતી એમ માનવામાં આવે છે. ‘છોટા ખ્યાલ’ મધ્ય લયમાં હોય છે અને તેમાં પણ સ્થાઈ અને અંતરા એમ બે વિભાગ છે. આ ગીતોમાં મુખ્યત્વે શૃંગાર અને કૃષ્ણ રસ હોય છે ગાવાની રીત વિલંબિત ખ્યાલ જેવી જ હોય છે પરંતુ મધ્ય લયને કારણે સહજ ફેર હોય છે. એક-તાલ, ત્રિતાલ, ઝપતાલ, રૂપક, વસંતતાલ, રૂદ્રતાલ, વગેરે તાલમાં આ પ્રબંધ ગવાય છે. આવા ખ્યાલો સદારંગ, અદારંગ, ચતરંગ, મનરંગ વગેરે કવિઓના રચેલા છે, જેનો આજે પણ આપણે દહાવો લઈએ છીએ. ખ્યાલ ગાનાર પ્રખ્યાત કલાકારો-યશવંતરાય પુરોહિત, પંડીત ઓમકારનાથ ગૌરીશંકર ઠાકુર, ગંગાપ્રસાદ પાઠક, ઉસ્તાદ અમીરખાં, ગંધુભાઈ હંગલ, બસીરાજ રાજગુરુ, લીમસેન જોષી, રજની-કાન્ત દેસાઈ, ચંદ્રશેખર પંડ્યા, અને પ્રો. રામચંદ્ર એચ. શ્રદ્ધાભટ્ટ વગેરે.

ધૃપદ એ ભારતનો એક જોરદાર પ્રાચીન ગીતપ્રકાર છે. એની ઉત્પત્તિ વિષે વિદ્વાનોમાં મત ભેદ છે ઘણાનું માનવું છે કે, તેની ઉત્પત્તિ ૧૫ મી સદીમાં થઈ. અકબરના સમયમાં તાનસેન, જૈમ્મુ જાવરા, ગોપાલ નાયક, ચિંતામણી મિશ્ર વગેરે ઉચ્ચ ગાયકો સામાન્યતઃ ધૃપદ ગાયકી જ ગાતા. મોટે ભાગે-હિન્દુ, બુદ્ધ અને મજ્ઞ ભાષામાં ધૃપદનો પ્રચાર થયેલો છે. આ ગાયકી ગંભીરતા રસપ્રધાન છે જેમાં

વીર, શાંત અને શૃંગાર રસ મુખ્યત્વે હોય છે. ધ્રુપદની કાવ્ય રચના સુંદર હોય છે. જેને સ્થાઈ, અંતરા, સંચારી (અંતરા પછીનો વિભાગ) અને આલોગ (સંચારી પછીનો વિભાગ) હોય છે. આ ચારેય અથવા તેમાંના પહેલા બે (સ્થાઈ-અંતરા) વિભાગો પણ ધ્રુપદમાં હોય છે. ચૌતાલ, તેવરા, ઝંપા, સુલ્કા, રૂદ્ર, બદ્ધ વગેરે તાલમાં ધ્રુપદ હોય છે. ધ્રુપદિયા ગાયક ગાતાં પહેલાં નોમ-તોમનો આલાપ કરે છે એ તો આપણે આગળ શીખી ગયા. આ ગાયકીની ખાસિયત એ છે કે ગમક અને ગોલતાનનો પ્રયોગ આમાં મુખ્યત્વે હોય છે ત્યારે મીંડનો પ્રયોગ કવચિત્ જ થાય છે. તાન અને આલાપનો પ્રયોગ થતો જ નથી. લયકારીનું જ્ઞાન હોવું એ આ ગાયકીનું આકર્ષણ છે, કારણ કે તેમાં ઠાય (સાધારણ લય) દુશુણ, તીશુણ, ચૌશુણ, અકશુણ, આડ, સમ, વિસંમ, અતીત અંતરાગત વગેરે લયના પ્રકાર શ્રોતાઓને જતાવવાના હોય છે. ધ્રુપદિયા ગાયકોને પ્રાચીન સમયમાં કટાવંત કહેવાતા તેમની વાણી અનુસાર તેમના પણ ખંડાર, નોંદાર, ડાગુર અને ગોમરહાર એવા ચાર વર્ગો પાડેલા હતા. વિદ્વાનો માને છે કે પ્રાચીનકાળમાં શુદ્ધા, લિન્ના, વેસરા, ગોડી, સાધારણી વગેરે જે ગાવાંની લિન્ન લિન્ન રીતો હતી તેમાંથી ઉપરોક્ત વાણીનો ઉદભવ થયો હોવો જોઈએ. હાલના ધ્રુપદિયા પ્રખ્યાત કેલાકરો-રહેમુદ્દીન દાગર, ભરત વ્યાસ, ઇમામુદ્દીન દાગર, હરિશંકર મિશ્ર, જડેરામદાસજી, ગોપાલદાસજી વગેરે.

ધમાર તાલમાં, હોંખીનાં વણુનોવાળાં જે કાવ્યો

ધ્રુપદની જેમ ગવાય તેને ‘ધમાર’ પ્રકારની ગાયકી કહિવાય. (ધમાર તાલની માત્રા ૧૪ હોય છે) હોળીનાં વણુનોમાં મોટે ભાગે કૃષ્ણલીલાના પ્રસંગો જ હોય છે. આ ગાયકીમાં પણ ધ્રુપદની જેમજ દુગુણ, ત્રીગુણ વગેરેની લયકારી બતાવવાની હોય છે. કદીક બોલતાન પણ લેવાય છે. મુખ્યત્વે વ્રજ અને હિંદી ભાષામાં ધમારનાં કાવ્યો હોય છે, જે ધ્રુપદ જેટલાં ગંભીર નથી હોતાં. સ્થાઈ અને અંતરા વગેરે વિભાગો ધ્રુપદની જેમજ હોય છે.

ટપ્પા નામનો ગીતપ્રકાર, મોગલ બાદશાહ મહમદ-શાહ (૧૭ મી સદી) ના સમયમાં ગુલામનબી શેરી નામના પંજાબી મુસ્લીમ કલાકારે, શોધ્યો એમ મનાય છે હાલ પણ પંજાબમાં તેનો વધુ પ્રચાર છે. ટપ્પા શૃંગાર રસ પ્રધાન, કંઈક ઉતરતી કક્ષાની ગાયકી મનાય છે. તેનાં કાવ્યો મુખ્યત્વે પંજાબી ભાષામાં હોય છે. તે દરેક રાગમાં ગવાતા નથી. સામાન્ય રીતે કાફી, ઝંઝીટી, પીલુ, બરવા, લૈરવી, ખમાજ એવા રાગોમાં ગવાય છે. ટપ્પાની ગાયકી ધ્રુપદ અને ખ્યાલ ગાયકીથી તદ્દન નિરાળી છે.

‘વેસરા’ નામની ગાવાની રીતમાંથી આ પ્રકાર ઉતરી આવેલ છે એમ ઘણા વિદ્વાનો માને છે. આ ગાયકીમાં નાના નાના લયકદાર દૂકડા અને ગમકયુક્ત જલદ તાનોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. તેના કાવ્યના શબ્દો થોડા હોય છે. ટપ્પાની ગતિ-પ્રકૃતિ ચંચળ મનાય છે મુખ્યત્વે અધ્ધા તાલમાં ટપ્પા ગવાય છે. પહેલાંના સમયમાં ટપ્પાનાં ઘરાણાં

પણ પ્રસિદ્ધ હતાં. ટપ્પા ગાવા માટે ગંગાની પુષ્કળ મહેનત કરવી પડે છે અને તેથી ધૂપદિયા અથવા ખ્યાલ ગાયકો માટે આ ગાયકી ઘણી જ અઘરી પડતી, તેમ છતાં આજે તો એક જ ગાયક પદ, ખ્યાલ અને ટપ્પા પણ સહેલાઈથી ગાઈ શકે છે. હાલના ટપ્પાના પ્રખ્યાત કલાકારો—પં. કૃષ્ણરાવ, ફરહદમહાન ખીખો, સિદ્ધેશ્વરી દેવી, ગીરજાદેવી, નિર્મળાદેવી, રમુલનગાઈ વગેરે.

ગુંગાર રસપ્રધાન હુમરી નામના ગીતપ્રકારનો ઉદ્ભવ ણનારસ બાળુ થયો હોય એમ મનાય છે, આ ગાયકીમાં કાબ્ય રચના સંક્ષિપ્ત હોય છે. મુખ્યત્વે ૧૪ માત્રા દીપચંદી (આચર) અથવા આઠ માત્રા (ગપેકી જૂમ) એ તેના તાલ છે. હુમરીની ગતિ ટપ્પા જેટલી ચપળ હોતી નથી. જે રાગોમાં ટપ્પા ગવાય છે તે જ રાગોમાં હુમરી ગવાય છે. તેથી સમજી શકાય છે કે હુમરી, ટપ્પાની જેમ જ ગાયકીનો લલિત પ્રકાર છે. તેમ છતાંય હુમરી ઘણી જ લોકપ્રિય છે. રાગની શુદ્ધતા પર આ ગાયકીમાં ધ્યાન અપાતું નથી. જેમજે તેમ બારીક, મધુર સુરીલા અને હલકા અવાજે, જાણી નેઈને એક રાગમાં બીજા રાગોનું મિશ્રણ કરી હુમરી ગાયક, શ્રોતાઓને પોતાના મનોભાવ દર્શાવે છે હુમરી ગાયન ઘૂણા ઉપજાવે તેવું છે જ નહિ. હુમરી ઉત્તમ રીતે ગાવી એ સહેલું નથી જ. કેટલાક હુમરી ગાયકો કેરવા તાલની ચલતીમાં ગાઈને હુમરી પૂર્ણ કરે છે. ણનારસ, લખનવ તેમજ પંજ-અની હુમરીઓ ઘણી જ વખણાય છે. હાલના હુમરીના પ્રખ્યાત

કલાકારો—ભીમમેન જોષી, બમૌવરાજ રામગુડ, સિદ્ધેશ્વરી દેવી, બડે ગુલામઅલી, રામનઅલી, પ્રા. રામચંદ્ર બ્રહ્મભટ્ટ, રતીલાલ ભાવસાર, કિશોરી આમુનકર, કિરોજ દસ્તુર વગેરે.

હોળીનાં એટલે કે રાધાકૃષ્ણ, કૃષ્ણ-ગોપીઓનાં કાગનાં ગીતો ધમાર તાલમાં ગવાય તો તે ‘ધમાર ગાયકી’ માં ગણાય, પણ જો તે ગીતોને દીપચંદી, ત્રિતાલ વગેરે તાલોમાં ગવાય તો તે હોરી ગીત પ્રકારમાં આવે છે. હોરીમાં તાન, આલાપ, પટ્ટા, મુરકી, ખટકા વગેરેનો પ્રયોગ ખ્યાલ ગાયકી જેમજ થાય છે. હોરી ગીતોમાં પણ સ્વાધ-અંતરા વગેરે વિભાગ હોય છે. કાવ્ય બિંધ્ય કોટિનું હોયું જ નોઈએ એવો કોઈ નિયમ નથી. હોરી ગાનાર હાલના કલાકારો—હીરાભાઈ બરોડેકર, કેસરભાઈ કેળકર, હરિશંકર મિશ્ર, ચશવંતરાય પુરોહિત, સુશીલાભાઈ ટેંગે વગેરે.

ચતરંગ—એ પ્રાચીન ગીત પ્રકાર નથી. તેને ખ્યાલની જેમજ ગવાય છે. જેમાં ચાર અંગ છે તે ચતરંગ. ચાર અંગ આ પ્રમાણે છે—ખ્યાલ, તરાના, સરગમ અને ઠેકા (ત્રિવટ). ચતરંગના પહેલા ભાગમાં કાવ્યના શબ્દો હોય છે. બીજા ભાગમાં તરાનાના શબ્દો (ત, દ, રી, તુમ, હુમ વગેરે), ત્રીજા ભાગમાં જે રાગનો ચતરંગ હોય તે રાગનું લક્ષણગીત અથવા સરગમ અને અંતિમ ભાગમાં મૃદંગના ઠેકા અથવા કોઈ નાની પરન હોય છે.

તરાના—એ એક આધુનિક ગીત પ્રકાર છે જેના શોધક અમીર ખુશદ છે. તરાનામાં ગીતના (કાવ્યના)

શબ્દોની જગ્યાએ ના, તા, દાની, રે, ઝોદાની, તાનોમ, ચલ્લી, ચલ્મ, તદરેદાની, તનનન દૂમ વગેરે અર્થહીન કોમળ શબ્દો વપરાય છે. કેઈ ગાયક ગાયકીમાં વચ્ચે એકાદ બે બિદ્દના શેર પણ બોલે છે આ ગાયકીમાં પણ સ્વાર્ધ-અંતરા એવા વિભાગો હોય છે. લય અને રાગદારીનું પ્રાધાન્ય આ ગાયકીનું મુખ્ય આકર્ષણ છે. ખ્યાલ ગાયક ખ્યાલના અંત પછી તરાનાનો બિપયોગ ઘણીવાર કરે છે જે મનોરંજક હોય છે. તરાનાની લય આમ તો દ્રુત ગણાય છે તેમ છતાંય કેટલાક તરાના વિલંબિત લયમાં પણ સાંભળવા મળે છે. તરાના ત્રિતાલ, અપતાલ, દ્રુત એકતાલમાં ગવાય છે. તાનરસખાં, ખડાદુર હુસેનખાં અને નરથુખાંના તરાના પ્રસિદ્ધ મનાય છે. હાલના કલાકારો—વિનાયકરાવ પટવર્ધન, નિસાર હુસેનખાં, સરસ્વતી રાને, તુલસીદાસ શર્મા, રાવજીભાઈ પટેલ, ખાદીમ હુસેન, શીવકુમાર શુક્લ અને ગંશુભાઈ હંગલ.

ગઝલ—એ ફારસી શબ્દ મનાય છે. રાગના નિયમો આ ગીતપ્રકારમાં પળાતા નથી. શૃંગાર રસપ્રધાન તેના કાવ્યમાં મોટે ભાગે આશક-માશુકને લગતી બાબતો હોય છે. ઘણીવાર સૂફીવાદી કવિઓ પ્રભુને માશુક માની સંબોધન કરે છે. કાવ્યના શબ્દોથી કવિના મૌલિક વિચારો તેમજ કવિત્વ શક્તિનું પ્રદર્શન થતું હોવાથી ગઝલ ઘણી જ લોકપ્રિય છે. લલિત પ્રકારની આ ગાયકી હોવાથી જે રાગોમાં ડુંમરી, ટપ્પા ગવાય છે તે રાગોમાં જ ગઝલો ગવાય છે.

ગઝલમાં પણ સ્વાર્ધ-અંતરા વગેરે વિભાગો છે

જેના શબ્દોની ગોઠવણ આસાનુપાસ જળવાઈ રહે તેવી હોય છે. ગુજરાતી, હિંદી, ઉર્દૂ, ફારસી વગેરે ભાષાઓમાં ગરબો હોય છે. હાલના કલાકારો—તલતમહેમુદ, મહમદ રફી, સી એચ. આત્મા, જગમોહન, મુકેશ, માસ્ટર વસંત, દોસ્ત મહંમદ, ધમશાહ ખેમમ, અખતરીનાઈ, અમૃતલાલ નવસારીવાળા, નાનજીભાઈ મિસ્ત્રી, માસ્ટર અશરફખાન અને તેમના પુત્ર મહાદેવખાન.

ભજનન=ભજન, ‘ભજ’ એટલે ભજવું અને ‘ન’ એટલે નારાયણ. નારાયણ (પ્રભુ)ને ભજવું તે ભજન ઇશ્વર સ્તુતિ અથવા ઇશ્વર સંબંધી દરેક પદ જે ભાવપ્રધાન રાગોમાં ગવાય તેને ભજન કહે છે. ભજનમાં શક્તિરસ મુખ્યત્વે હોય છે. સામાન્યતઃ ભીમપલાસી, ભૈરવી, કાફી, દેશ, સારંગ, ખમાજ, પીંડુ, માઠ જેવા રાગોમાં ભજનો સાબગવા મળે છે. રાગના નિયમો ભજનમાં પળાતા નથી. ખટકા, ગમક, મુરદી આલાપ, બોલતાન વગેરેને ખાસ સ્થાન ભજનમાં હોતું નથી, તેમ છતાં કેટલાક ગાયકો ખ્યાલ ગાયકી જેમ ભજનની નકલ કરી શ્રોતાઓમાં રંજકતા લાવે છે. ભજનના તાલ દાદરા, ધુમાળી, લાવણી, ખેમટા, દીપચંદી, તેવરા, કેરવા, હીંચ વગેરે હોય છે. ગુજરાતી, મારવાડી અને હિંદી ભાષાઓમાં ભજનો હોય છે. હાલના કલાકારો—દુલા કાગ, ચંકર મહારાજ, અલરામ ભગત, અલા ભગત, નાનજીભાઈ મિસ્ત્રી, મણીલાલ રાવળ, વિદ્યાનાથ શેઠ, જ્યોતિષ રાય. ગીતા રાય. પ્રદીપજી વગેરે.

અદ્યપદી—આ કાવ્ય પ્રકાર સંસ્કૃતમાં છે. મુખ્યત્વે તેમાં કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો હોય છે. આ કાવ્ય પ્રકાર ‘ગીત ગોવિંદ’ નામના અંથથી જ્યદેવ કવિ પ્રચારમાં લાવ્યા છે.

પોવડા—આ વીર રસપ્રધાન મહારાષ્ટ્રીય ગીત પ્રકાર છે આલાપ તાન આમાં હોતાં નથી. રાજકીય અને સામાજિક જાગૃતિ માટે મહારાષ્ટ્રમાં આ ગીત પ્રકાર વપરાય છે.

રાસ-ગરબાને ન જાણનાર લાગ્યે જ કોઈ ગુજરાતી હશે. ગુજરાતના આ લોકપ્રિય ગીત પ્રકારમાં મોટે ભાગે ખેમટા, દાદરા જેવા તાલનો પ્રયોગ થાય છે રાસ-ગરબામાં, કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો અથવા શૃંગાર રસનાં કાવ્યો યા તો ભજનોની ધૂનોનાં કાવ્યો હોય છે, નૃત્યનો સામાન્ય પ્રકાર કહી શકાય તેવાં નૃત્યમા ગુજરાતીઓ ગાય છે.

લાવણી—આ એક મહારાષ્ટ્રીય ગીત પ્રકાર છે જેનાં ગીતો દ્વિઅર્થી હોય છે. શૃંગાર રસપ્રધાન આ ગીતોમાં કલ્પના ચિત્રો ઘણાં હોય છે.

ગીત—જેમાં પરમાત્માની લીલાઓનાં વર્ણન ન હોય, એટલે કે આજકાલ જે સ્વર રચનાઓ આપણે સાંભળીએ છીએ અને જનતાનો મોટો ભાગ જેમાંથી મનોરંજન મેળવે છે તેને ગીત કહી શકાય મનમોહક ગમેતેવા રાગોનું મિશ્રણ કરીને તેમાં સુદર કવિતાઓ ગુંથવામાં આવે છે સામાન્યતઃ કેરવા, દાદરા, હિંચ, ખેમટા, દીપચંદી વગેરે તાલમાં ગીતો સાંભળવા મળે છે. ગીત ષનાવનાર ગીતકારો તરીકે હાલમાં

શ્રી અવિનાશ બ્યાસ, શ્રી રાજેન્દ્ર શાહ, શ્રી ઈન્દુલાલ ગાંધી તેમજ શ્રી નિરંજન ભગત, પ્રદીપજી, સુમિત્રાનંદન પંત, ડૉ. રામકુમાર વર્મા વગેરે પ્રસિદ્ધ છે. ગીત ગાનાર કલાકારો તારીકે દીલીપ પટેલ, રસીકલાલ ભોજક, મુખા લાખીઆ, રાસણિહારી દેમાઈ, કિશોર શર્મા, સંતોષ ભટ્ટ વગેરે બહુતા છે.

✓ સંગીતના, ગાયન અને વાદનના વિદ્યાર્થીઓ માટે ભાગે ચાર પ્રકારના હોય છે—

ગાયન	વાદન
૧ ઉત્તમ બુદ્ધિ, મધુર અવાજ.	૧ ઉત્તમ બુદ્ધિ, પોતાના વાદ્ય પર નૈસર્ગિક હાથ
૨ મધુર અવાજ, મંદ બુદ્ધિ.	૨ મંદ બુદ્ધિ અને નૈસર્ગિક હાથ
૩ ઉત્તમ બુદ્ધિ, સામાન્ય અવાજ.	૩ ઉત્તમ બુદ્ધિ અને બોહી કાવટવાળો હાથ
૪ મંદ બુદ્ધિ, સામાન્ય અવાજ.	૪ બંને યાગતની પ્રતિ- ફળતા.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણેના ચાર પ્રકારના વિદ્યાર્થીઓમાંથી યોથા પ્રકારનો વિદ્યાર્થી સારો શ્રોતા થઈ શકે) ।

સંગીત દ્વિતીય વર્ષના અભ્યાસીઓએ તાનપુરા સાથે ગાવું ભેઈએ, કારણ કે તાનપુરાના ચારેય તારમાંથી સંગીતો-પયોગી સ્વરો એટલે કે ગાવા માટેનું યોગ્ય વાતાવરણ પેદા કરનાર સૂરો નીકળે છે. દા. ત. પહેલો તાર મંદ્ર પંચમમાં અને બીજો તાર ષડ્જમાં મેળવેલો હોવાથી, બંને તારના

સંયુક્ત ધ્વનિમાંથી રિપલનું દર્શન થાય છે, બ્યારે એથી તાર ખરજના પડજમાં મેળવેલો હોવાથી તેમાંથી ગંધાર પંચમ અને નિષાદ એમ ત્રણેય સ્વરોનું સ્વરૂપ વાતાવરણમાં પ્રગટે છે. વચ્ચેના બંને તાર પડજની જોડીના હોવાથી, તેમાંથી મધ્યમનો સાવ દેખાય છે. આમ સાતેય સ્વરોનું તાદૃશ્ય સ્વરૂપ ચાર જ તારમાંથી સાંપડે છે.

તંબુર છેડવા માટે જમણા હાથની મધ્યમા આંગળીના ટેરવાથી પંચમનો તાર છેડવો; ત્યારબાદ બાકીના બીજા ત્રણ તાર તજની આંગળીથી છેડવા. જે રાગમાં પંચમ વર્ણીત હોય અને શુદ્ધ મધ્યમનું માળત્વ હોય તે રાગમાં પંચમનો તાર મધ્યમ સ્વરમાં મેળવવો. જે રાગમાં પંચમ અને મધ્યમ એકી સાથે વર્ણીત હોય તે રાગમાં અનુક્રમે ગંધાર તેમજ નિષાદ સ્વર પર તાર મેળવવા. તંબુર છેડતાં પ્રત્યેક તારમાંથી ઝણઝણાટી પેદા થાય છે જેને જવારી કહેવાય છે. ઘોડી અને તારની વચ્ચે રેશમનો અથર સુતરનો દોરો દગાએલો રાખવાથી જવારી સારી નીકળે છે.

તાનપુરો છેડવા માટેની યોગ્યતા અનેક પ્રકારો છે, જેમાંથી જાણીતી યોગ્ય વિદ્યાર્થીઓએ શીખવી જરૂરી છે. સૌ પ્રથમ ડાબા પગની ઉલટી પલાંઠી એવી રીતે વાળવી કે જેથી તેના પંજ પર સંપૂર્ણ રીતે બેસી શકાય. ત્યારબાદ જમણા પગને ઢીંચણથી એવી રીતે વાળીને ઉંચો રાખવો કે જેથી ઢીંચણ પર જમણા હાથની કોણી ટેકવી શકાય. તુમડું ખોળા પાસે રહે અને ઢાંડી મોં સામે રહે તે રીતે તાનપુરાને ગોઠવવો.

પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (૨૭ નં. ૩૧)

ગાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સમય દોઢ કલાક તા. ૧૪-૭-૫૮ શુભ ૫૦

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના શુભ સરળ છે .

૧. કઈ સ્વરલિપિ વિદ્યાર્થીઓને શીખવામાં આશીર્વાદરૂપ છે? તમારો મત દર્શાવી કારણો જણાવો.
૨. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ વિષેનું તમારું મંતવ્ય જણાવો.
૩. (સા) હાલના સમયમાં કયો ગીતપ્રણેધ ઉચ્ચ કક્ષાએ ગણાય છે?
(ર) હુમરી કયા પ્રાંતની વખણાય છે?
૪. નીચેના પ્રશ્નોમાંથી કોઈપણ ત્રણના જવાબ આપો.
(સા) વિલંબિત ખેાલમાં કયા તાલનો ઉપયોગ થાય છે.

(રિ) તરાનાની વિશિષ્ટતા શી છે? (ગ) ચતરંગતું રહસ્ય શું છે? (મ) લજન અને ગીતમાં શો ફરક છે? (પ) ધૃપદ-ધમાર ગાયનમાં આલાપ તાન ક્યારે લેવાય છે?

૫. શુદ્ધ, ઇયાલગ, સંકીર્ણ અને સમપ્રકૃતિ, આ ચારેય પ્રકારના રાગો પૈકી કોઈપણ બે પ્રકારના એક એક રાગની સંપૂર્ણ માહિતી ટૂંકમાં લખો.

૬. નીચેનાં વાક્યો સુધારો.

(સા) શુદ્ધ સ્વર એજ કોમળ સ્વર.

(રિ) અંતરા અને સ્થાઈનો ઉઠાવ મંદ્ર સપ્તકથી થાય છે.

(ગ) શ્રુત, અંશ અને ન્યાસનું હાલના સમયમાં મહત્વ છે.

(મ) વિલંબિત અને હ્રસ્વ લયના તાલ ગઝલ લજન અને ગીતોમાં વપરાય છે.

(પ) પં. વ્યંકટમળીના ખોતેર થાટનું વર્ગીકરણ આપણી સંગીત પદ્ધતિમાં માન્ય છે.

(ધ) પૂર્વરાગ અને ઉત્તરરાગ બંને એક સરખા જ છે.

(નિ) પં. ભાતખંડેજનો શુદ્ધ સપ્તક, મધ્યકાલીન શુદ્ધ સપ્તક છે.

૭. સપ્તકમાં કુલ શ્રુતિ કેટલી છે? શુદ્ધ સ્વરોનાં સ્થાન પર કયા કયા નંબરની શ્રુતિ આવે?

વાદન વિભાગ

૧. (સા) સિતારની શોધ કોણે કરી? સિતારમાં મુરડી, ઝમઝમા અને કણુ કેવી રીતે લેવાય છે તે સમજાવો. સિતારના સાતેય તાર મેજાવવાની રીત જણાવો.
- (રિ) વાયોલીનમાં ગમક કાઢવા માટે તમે શાની મહેનત કરશો? છેલ્લામાં છેલ્લી શોધ મુજબ વાયોલીનમાં કેટલા તારનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે?
- (ગ) જલતરંગની ગતો કયા વાદ્યની ગતો સાથે મળતી આવે છે? તે ગતોનાં નામ જણાવી જલતરંગના પ્રસિદ્ધ કલાકારોનાં નામ આપો.
- (મ) તબલાની શોધ કોણે કયા વાદ્ય પરથી કરી? તબલાનાં ધરાણાં વિષે જે જાણતા હો તે લખો. તબલાના હાલના જે મશહુર કલાકારોનાં નામ આપો.
- (પ) હાર્મોનિયમમાં કાળી પહેલીથી સાતેય શુદ્ધ સ્વરો વગાડવા હોય તો તમે કેટલી કાળી (ઉપરની) અને કેટલી સફેદ (નીચેની) પટ્ટીઓનો ઉપયોગ કરશો? કઈ પટ્ટીને 'સા' માની રાગ માલકો'સ વગાડશો જેથી સફેદ મીઠાઈ જેવું સ્વર આવે? અને કઈ પટ્ટીને 'સા' માની રાગ માલકો'સ વગાડશો જેથી સફેદ મીઠાઈ જેવું સ્વર આવે?

રાગ વગાડ્યો જેથી કાળી પટ્ટીનો ઉપયોગ ન કરવો પડે ?

- (ધ) વામળીના ઉપરનાં ત્રણ છિદ્રો આંગળીથી દબાવીને ‘સા’ માનવામાં આવે તો કયા રાગ વાગી શકે ? વાંસળીનું નીચેનું એક જ છિદ્ર ખુલ્લું રાખીને ‘સા’ માનવામાં આવે તો કયા રાગ વાગી શકે ? વાંસળીના હાલના જે પ્રખ્યાત કલાકારોનાં નામ આપો



વાદન વિભાગ

જલતરંગ—ધન પ્રકાગ્નું આપણા જ દેશનું આ એક વાદ્ય છે. સમૂહવાદન માટે આ વાદ્યને સંગીનસોએ શોધેલું મનાય છે. આ વાદ્યને વગાડતી વખતે ખ્યાલામાં રહેલા જળમાં તરગો (મોજા) થતાં હોવાથી તેનું નામ જલતરંગ પડ્યું છે.

આ વાદ્યમાં ચિનાઈ માટીના કટોર (વાટકા) વપરાય છે સામાન્યતઃ નાના મોટા અઢી ડઝન ખ્યાલાની જરૂર જલતરંગમાં હોય છે. ઉપરોક્ત ખ્યાલામાં પાણી ભરી નાની લાકડીથી, ખ્યાલાની ડિનારીઓ પર પ્રહાર કરવાથી સંગીતો પયોગી ધ્વનિ ઉત્પન્ન થાય છે. સ્વરો મેળવવા માટે ખ્યાલાઓમાંથી પાણી ઓછુંવત્તું કરવું પડે છે. કટોરામાં જેમ પાણી વધારે ભરીશું તેમ સ્વર નીચો ઉતરશે અને જેમ પાણી ઓછું કરીશું તેમ સ્વર ઉચો ચડશે. કટોરા પર પ્રહાર કરવા હલકા વજનની નેતરની લાકડી વપરાય છે, જેને લગભગ એકાદ ફૂટ લંબાઈ અને $\frac{1}{2}$ ઇંચ જેટલો વ્યાસ હોય. બે હાથમાં એક એક લાકડી પકડીને આગળ સમન્નવ્યા મુજબ પાણી ભરેલા ખ્યાલાઓની ડિનારીઓ પર પ્રહાર કરવામાં આવે છે.

ઁકક અને ખ્યાલાઓની ગોઠવણી માટે જલતરંગનું રેખાચિત્ર
ચુઓ

જલતરંગ



જલતરંગમાં ગિતારની જેમ દા, દીડદા, દાડદાડદા,
વગેરે ટકોરા વગાડીને મસીતખાની ગત અને રજાખાની ગત
વગાડવાનો સામાન્ય નિયમ છે. સિતારની જેમ આ વાદ્યમાં
આંદોલનો, ઝમઝમા, મુરકી, ગિટકડી વગેરે પ્રકારે નીકળતા
નથી, આમાં તો ફક્ત વિભિન્ન લયકારીઓમાં સરળ પ્રકારના
તોડા વાગી શકે છે. સિતારની જેમ જાલા વગાડવાની વ્યવસ્થા
જલતરંગમાં પણ હોય છે, આથી દ્રુત ગતિ કણ્ઠપ્રિય લાગે
છે. જલતરંગ પર ટુકડા પણ મનોરંજક લાગે છે. જલતરંગ
ગની પોતાની સ્વતંત્ર વાદનશૈલિ હોવા ઉપરાંત સમૂહવાદનમાં

‘રિધમ’ આપવામા પણ તેનો ઉપયોગ થાય છે.

જલતરગના હાલના પ્રસિદ્ધ કલાકારો—મુંબઈના શ્રી ગુલાબહુસેન, માસ્તર બલદેવ, શ્રી ગુલાબસીંગ શ્રી ચંદ્રશેખર, વડોદરાના શ્રી રઝાક હુસેન વગેરે

અગાઉના વર્ષોમા આપણે ત્રિતાલ, અપતાલ, એકતાલ, દાદરા અને કેરવા તાલ વિષે બણ્યુ હવે ણીજ વધારાના તાલ જોઈએ

✓ વિલખિત એકતાલ—માત્રા બાર, તાળી એક, પાચ, નવ અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી અને સાતમી માત્રા પર ખંડ છ, દરેક ખંડ બળમે માત્રાના છે

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધી	ધી	ધાગે	તીરકીટ	તું	નાના
૧	૫	૦		૫	

૧૩	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
કત	તીં	ધાગે	તીરકીટ	ધી	નાના
૦		૬		૧૧	

તાલ ઝુમરા—માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ચાર અને અગિયારમી માત્રા પર છે ખાલી આઠમી માત્રા પર ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ચાર, ત્રણ, ચારમાત્રાના છે.

૧ ધીં	૨ ધા	૩ તીરકીટ	૪ ધી	૫ ધીં	૬ ધાગે	૭ તીરકીટ
૧			૪			

૮ તીં	૯ તા	૧૦ તીરકીટ	૧૧ ધી	૧૨ ધીં	૧૩ ધાગે	૧૪ તીરકીટ
૦			૧૧			

આડો ચીતાલ-માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ત્રણ, સાત, અને અગિયારમી માત્રા પર છે ખાલી પાંચ, નવ અને તેરમી માત્રા પર ખંડ સાત, દરેક ખંડ બળ્લે માત્રાના છે

૧ ધીં	૨ તીરકીટ	૩ ધી	૪ ના	૫ તું	૬ ના	૭ કત	૮ તા
૧		૩		૦		૭	

૯ તીરકીટ	૧૦ ધી	૧૧ ના	૧૨ ધીં	૧૩ ધી	૧૪ ના
૦		૧૧		૦	

તાલ દીપચંદી (ચાયર)-માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ચાર અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા

પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ચાર, ત્રણ, ચાર માત્રાના છે.

૧	૨	૩		૪	૫	૬	૭
ધા	ધી	—		ધા	ધા	તી	—
૧				૪			

૮	૯	૧૦		૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
તા	તી	—		ધા	ધા	ધી	—
૦				૧૧			

તાલ ધમાર-માત્રા ચૌદ, તાળી એક, છ અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે પાંચ, બે, ત્રણ, ચાર માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫		૬	૭
ક	ધી	ટ	ધી	ટ		ધા	—
૧						૬	

૮	૯	૧૦		૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
ગ	તી	ટ		તી	ટ	તા	—
૦				૧૧			

માત્રા પર. ખંડ છ, દરેક ખંડ બળ્લે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧ ધા	૨ ધા	૩ દીં	૪ તા	૫ દીટ	૬ ધા
૧		૦		૫'	

૭ દીં	૮ તા	૯ કીટ	૧૦ તક	૧૧ ગદી	૧૨ ગન
૦		૯		૧૧	

તાલ તેવરા-માત્રા સાત, તાળી એક, ચાર અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી નથી. ખંડ ત્રણ, દરેક ખંડ અતુકમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧ ધા	૨ દીં	૩ તા	૪ કીટ	૫ તક	૬ ગદી	૭ ગન
૧			૪		૬	

તાલ સુલકાકે આ તાલને 'સુલ' પણ કહેવામાં આવે છે. માત્રા દશ. તાળી એક, પાંચ અને સાતમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી અને નવમી માત્રા પર. ખંડ પાંચ, દરેક ખંડ બળ્લે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧ ધા	૨ ધા		૩ દી	૪ તા		૫ કીટ	૬ ધા
૧			૦			૫	
૭ કીટ	૮ તક		૯ ગદી	૧૦ ગન			
૭			૦				



સંગીત તૃતીય વર્ષ

(S. S. C. સમક્ષ)

અગાઉના વર્ષોમાં આપણે નીચેની બાબતો જાણી—

સ્વરનાં સંપૂર્ણ તેમજ સંક્ષિપ્ત નામો, સપ્તક અને તેનાં નામ, પડ્જ-પંચમ અને પડ્જ-મધ્યમનો ઠણ્ઠપ્રિય સંવાદ, પૂર્વાંગ, ઉત્તરાંગ, વાદી-સંવાદી, રાગ, રાગની પકડ, રાગની જાતિઓ, મંદ્ર સાધન, ગાવાની રીત, સ્થાઈ-અંતરા, સ્વરમાલિકા, લક્ષણુગીત, વાળંત્રોના પ્રકારો, અપતાલ, ત્રિતાલ, એકતાલ, ઠાઠરા, કેરવા, વિલંબિત એકતાલ, તાલ ઝુમરા, આઠો ચૌતાલ, તાલ દીપચંદી, તાલ ધમાર, તાલ ચૌતાલ (ધ્રુપદ), તાલ તેવરા, તાલ સુદ્ધક, લયના પ્રકારો, સિતાર, વાયોલીન, બંસી, હાર્મોનિયમ, જલતરંગ અને તબલાનાં વર્ણન, કોમળ-લીન સ્વરો, વર્ણ અને અલંકાર, મીંડ, ઘસીટ, ઠણ્ઠસ્વર, ખટકા, ગમક, મુરકી, કંપન સ્વર, દક્ષિણી ગમક અને તેનાં સ્વરૂપો, સંગીત, ઘોંઘાટ, સ્વર, નાદ, નાદના પ્રકારો, ઠાઠ, ઠાઠની ઉત્પત્તિ, પં વ્યંકટમખીના ૭૨ થાટ અને ૪૮૪ રાગની પદ્ધતિ, તાન, તાનના પ્રકારો, અલંકારિક તાન, ફૂટતાન, મિશ્રતાન, ગાયનની દુગન કરવાની રીત, મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, તબલાનાં ઘરાણાંઓનો પરિચય, સંગીતની મુખ્ય સ્વરલિપિઓનો પરિચય, ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓનો પરિચય, શ્રુતિ, આદોલન,

તારની લંબાઈ અને સ્વરનાં આદોલનના હિસાબે, પ્રાચીન અને અર્વાચીન શ્રુતિસ્વર સ્થાનોનું સ્પષ્ટીકરણ, આશ્રય રાગ, પૂર્વરાગ, ઉત્તરરાગ, સંધિપ્રકાર, શુદ્ધ, છાયાલગ, સંકિર્ણ અને સમપ્રકૃતિ રાગ, વિલંબિત ખ્યાલ, દ્રુત ખ્યાલ, ધૃપદ, ધમાર, ટપ્પા, હોરી, લાવણી, પોવાડા, અષ્ટપદી, રાસ-ગરબા, ભજન, ગીત, હુમરી, ચતરંગ, તરાના અને આ ગીત-પ્રકારોના બાણીતા કલાકારોનાં નામો.

✓ હવે ઊઠાવ અને ચલન આ બે શબ્દો વિચારીએ. ઊઠાવ એટલે રાગની રજુઆત. આ રજુઆત એવી હોવી જોઈએ કે જેથી રાગનું દુગ્ધુ સ્વરૂપ ઉત્પન્ન થાય. આવા ઊઠાવ બે જાતના હોય છે, સ્થાઈના અને અંતરાના દા. ત રાગ હુમીરનો સ્થાઈનો ઊઠાવ સારંગમહે, ગમધ અને અંતરાનો ઊઠાવ પપસાં, સારેંસાં. રાગ માલકોંસનો સ્થાઈનો ઊઠાવ સા, ધનિસામ અને અંતરાનો ઊઠાવ ગગધનિસાં, ધનિસાંગમંગસાં.

ચલન એટલે રાગ વિસ્તારના નિયમોનું પાલન કરેણું, બીજા શબ્દોમાં રાગ વિસ્તાર કેવી રીતે કરવો તે. જેમકે શરૂઆતમાં મંદ્ર સપ્તકના સ્વરો લેવા, પછી મધ્ય સપ્તકના સ્વરો વગેરે આપણે દ્વિતીય વર્ષમાં શીખી ગયા છીએ. ચલનમાં વાદી-સંવાદી, રાગના વક્ર-દુર્ગંધ સ્વરો, વર્જીત સ્વરો, આરોહાવરોહ, પકડ, વગેરેનું ધ્યાન રાખવું.

તાલ, સ્વર અને શબ્દો સાથેની રચનાને આશ્લિષ્ટિકા

કહેવાય છે. દા. ત. સરગમ (સ્વરલિપિ) સાથે લખેલાં ગીતા.

કલાકાર ન્યારે અમુક રાગ ગાય છે અથવા વગાડે છે, ત્યારે તેના રાગ વિસ્તારના કેટલાક સ્વર સમુદાયો સમપ્રકૃતિ રાગો જેવા દેખાય છે, આમ મૂળ રાગમાં સમપ્રકૃતિ રાગનો ભાસ થવો તેને તિરોભાવ કહેવાય છે, પરંતુ કલાકાર આ સમપ્રકૃતિ રાગનો ભાસ દૂર કરી મૂળ રાગના ઊંડાવ અને પકડના સ્વરોનો ઉપયોગ કરી ચાલુ રાગનું ખરું સ્વરૂપ શ્રોતાઓને બતાવે ત્યારે તેને આવિર્ભાવ કહેવાય છે. આવિર્ભાવ અને તિરોભાવ મિશ્રિત આલાપને આલપ્તિ કહેવાય છે.

કલાકાર ન્યારે તાલ રહિત આલાપ કરે અને શ્રોતાઓને તે આલાપમાં કોઈપણ પ્રબંધનું રૂપ દેખાય એટલે કે આલાપ કોઈ શબ્દ રહિત પ્રબંધ જેવો લાગે (દા. ત. હુમરી, ખંભાલ, ટપ્પા, હોરી વગેરે પ્રબંધ) ત્યારે તે રૂપકાલાપ કહેવાય. આ આલાપનું મહત્વ પ્રાચીનકાળમાં હતું.

રાગ વિસ્તારમાં ગમકયુક્ત અલંકારોનો પ્રયોગ કરવો તેને સુખચાલન કહેવાય. નાના નાના સ્વર સમુદાયોને રાગ વિસ્તારમાં લેવા તેને સ્થાય કહેવાય છે.

આલાપ કરવા માટેનો એક નિયમ પ્રાચીનકાળમાં હતો. આ નિયમ તે સ્વર સ્થાન નિયમ, આ નિયમ રાગનો આલાપ કયા સ્વરોમાં અને કયા સપ્તકોમાં કરવો તે સ્થાનો બતાવે છે. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે અંશ સ્વર, એટલે જેને આજે આપણે વાદી સ્વર કહીએ છીએ

તે સ્વરનું હાલની જેમ પહેલાં પણ ઘણું જ મહત્વ હતું. સ્વર સ્થાનનો નિયમ આ અંશ સ્વરને મધ્યમાં એટલે કે કેન્દ્રમાં રાખીને રચેલો હતો અને તે નીચે પ્રમાણે હતો.

અંશ સ્વરથી ઉપરનો ચોથો સ્વર તે ‘દ્વયધ’ સ્વર કહેવાતો, આ દ્વયધ સ્વરથી ઉપરનો ચોથો સ્વર દ્વિગુણિત સ્વર કહેવાતો, દ્વિગુણિત સ્વર અને દ્વયધ સ્વરની વચ્ચેના સ્વરો ‘અર્ધસ્થિત’ સ્વરો કહેવાતા. ઢા. તા. રાગ ભૂપાલી લઈએ તો તેના આરોહના સ્વરો સારંગપદ સાં રેંગપંધસાં આમાં અંશ સ્વર ગ છે, ધ દ્વયધ સ્વર છે, અને ગં એ દ્વિગુણિત સ્વર છે. ધ અને ગં ની વચ્ચેના સ્વરો પસારે તે અર્ધસ્થિત સ્વરો. કલાકારને સ્વર સ્થાન નિયમ મુજબ આલાપ કરવા માટે સૌ પ્રથમ દ્વયધ સ્વરથી નીચેના સ્વરોમાં આલાપ કરવો પડતો ત્યાર બાદ દ્વયધ સ્વર સુધી, પછી અર્ધસ્થિત સ્વરોમાં અને છેલ્લે દ્વિગુણિત સ્વરોમાં, આ પ્રમાણે આલાપ કરીને અંશ સ્વર પર જ આલાપની સમાપ્તિ કરવી પડતી. હાલમાં આ નિયમ ખરાતો નથી, હાલમાં તો એક એક ગાળે સ્વરોને વધારતા વધારતા આલાપની બદલી કરવામાં આવે છે.

બહુત્વ એટલે અધિકત્વ. રાગના કોઈપણ એક સ્વરને વધુ મહત્વ આપવું એટલે બહુત્વનો પ્રયોગ કર્યો કહેવાય. બહુત્વના બે પ્રકારો છે. (૧) અલંબનથી એટલે કે ઉપયોગી સ્વરથી બહુત્વ આપવાથી (૨) અભ્યાસથી એટલે કે એક જ સ્વરના વારંવાર પ્રયોગથી. રાગના ઉપયોગી સ્વરને બે આરોહ

કે અવરોહમાં મહત્વ આપવામાં ન આવે તો રાગ ભ્રષ્ટ થાય. દા. ત. બિલાવલમાં મ નો ઉપયોગ આરોહ અવરોહમાં કરવો જ પડે છે અગર જો તેનો ઉપયોગ ન કરીએ તો રાગ ભ્રષ્ટ થાય. તેમ છતાંય મ એ બિલાવલનો વાદી યા સંવાદી નથી એ ખામ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. હવે એક જ સ્વરના વારંવાર પ્રયોગથી એટલે કે કોઈ એક સ્વરનો વારંવાર અને લાંબા સમય સુધી પ્રયોગ કરવો. આમ તો દરેક રાગમાં વાદી સ્વર પર વધારે પ્રયોગ થાય છે જ, તે સિવાય કોઈ વખતે રાગમાં એકાદ સ્વરનો વધારે પ્રયોગ થતો હોય અને તે સ્વર રાગનો વાદી સ્વર હોય યા ન હોય, તેમ પણ બને છે દા. ત. રાગ ખાગે-શ્રીમાં મ નો પ્રયોગ વારંવાર થાય છે અને તે વાદી છે. દરબારી કાનડામાં વાદી રે હોવા છતાંય ગ નો વારંવાર પ્રયોગ થાય છે.

અદ્વપત્ત્ય એટલે કોઈપણ એક સ્વરને ઓછું મહત્વ આપવું. આ બે રીતે થઈ શકે છે. પહેલું લંઘનથી એટલે કે અનુપયોગી સ્વરને અદ્વપત્ત્ય આપવાથી અને બીજું અનાધ્યાસથી એટલે કે કોઈપણ એક સ્વરનો વારંવાર પ્રયોગ ન કરવાથી. લંઘનથી અદ્વપત્ત્યનો પ્રયોગ કરતાં આરોહાવરોહમાં એકાદ સ્વરને છોડી દેવાય છે, જેમકે અડાણા રાગના અવરોહમાં ધ છેડી દેવામાં આવે છે, આરોહમાં પણ ધ નો ઓછો પ્રયોગ થાય છે, તેમ છતાં તે સ્વર અડાણામાં વર્ણિત સ્વર નથી એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે હવે રાગમાં અનાધ્યાસથી પણ અદ્વપત્ત્યનો પ્રયોગ થાય છે એટલે કે જે સ્વરને અદ્વપત્ત્ય આપવાનું હોય તેના પર વધારે વાર ન રોકાવું, વારંવાર તે સ્વર પર ન આવવું દા. ત. રાગ કેદારમાં તીવ્ર

મ અને કોમળ નિ આ બે સ્વરોને અદ્યત્વ અપાય છે. આ સ્વરો પર લાંબા સમય સુધી રોકાઈ શકાતું નથી તેમજ તેનો પ્રયોગ પણ વારંવાર થતો નથી. રાગ ખિહાગમાં ત્રીજા મ, ધ અને રે આમ ત્રણ સ્વરોને અદ્યત્વ અપાય છે.

આપણે આગળ જોઈ ગયા કે પ્રાચીનકાળમાં ગીતની સમાપ્તિનો સ્વર તે ન્યાસ સ્વર ગણાતો, હવે ગીતના નાના મોટા વિભાગોના (સ્થાઈ, અંતરા, સંચારી, આલોગ વગેરે) અંતિમ સ્વરને ઉપન્યાસ કહેતા. ઉપન્યાસના બે વિભાગ હતા સન્યાસ અને વિન્યાસ. સ્થાઈની લીટીઓના અંતિમ સ્વરોને સન્યાસ કહેતા, ન્યારે સ્થાઈ, અંતરા, સંચારી, આલોગ વગેરે ગીતના વિભાગોના પ્રથમ લીટીના અંતિમ સ્વરને વિન્યાસ કહેતા.

ગાયકોના ગુણાવગુણ તરફ પણ એક દૃષ્ટિપાત કરી લઈએ. ગાયકોના ગુણાવગુણો તો ગણતાંય પાર ન આવે એટલા હોય છે, તેમ છતાંય મહત્વના મુખ્ય પંદર ગુણો અને અવગુણો નીચે મુજબ ગણાવી શકાય.

ગુણો:—(૧) મધુર અવાજ (૨) સ્વર અને શ્રુતિઓનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન (૩) રાગનું યથોચિત જ્ઞાન (૪) લય અને તાલની સારી સમજ (૫) સ્વર નિયોજનની મૌલિક શક્તિ (૬) શબ્દોના શુદ્ધ ઉચ્ચાર (૭) આત્મવિશ્વાસ (૮) અવાજ પર સંપૂર્ણ કાબુ (૯) યોગ્ય ગાયન શૈલી (૧૦) સમયાનુસાર શ્રોતાઓને ઓળખીને ગાવાની શક્તિ (૧૧) ચેતન્યાળા રહિતનું ગાયન (૧૨) સંગીતના ચાર અંગો જેવાં કે રાગાંગ, લાપાંગ, ક્રિયાંગ અને ઉપાંગ આ ચાર રાગ લેદનું જ્ઞાન, રાગાંગ

એટલે રાગનું જ્ઞાન, લાષાંગ એટલે ગીતના શબ્દોનું જ્ઞાન, ક્રિયાંગ એટલે રાગ અને ગીતને પ્રત્યક્ષ ક્રિયામાં મુકવાનું જ્ઞાન, ઉપાંગ એટલે રાગનાં નાનાં નાનાં અંગો જેવા કે આલાપ, તાન, બોલતાન વગેરેનું જ્ઞાન (૧૩) ગમક, ખટકા, મુરકી વગેરે જેના કંઠને સ્વાધિન છે. (૧૪) એકાગ્ર ચિત્ત (૧૫) ઉત્તમ સ્મરણ શક્તિ

અવશુષ્ણો:—(૧) બેસુરું ગાયન (૨) બેતાલુ ગાયન (૩) રાગ બેરાગ થવું. (૪) કાચું સ્વર જ્ઞાન (૫) ગીતના શબ્દોનો અસ્પષ્ટ ઉચ્ચાર (૬) નિરસ ગાયન (૭) સલાક્ષણ થવો (૮) અવિકસિત કંઠ (૯) ગુંગણો અવાજ (૧૦) નવીનતા વગરનું, મૌલિકતા વિનાનું ગાયન (૧૧) ચેનચાળાવાળું ગાયન. આ અવશુષ્ણ કેટલીકવાર મોટા ગાયકોમાં પણ જોવા મળે છે. ગાતી વખતે હાત કચકચાવતાં, લયનક ણીક લાગે તેવો ચહેરો કરવો, ગાતી વખતે ગળાની નસો ફૂલાવવી, કાન આડે હાથ ધરવા, તાન કે બોલતાન લેતી વેળાએ બેઠકથી દોઢ બે ફૂટ ઊંચા થઈને બેઠક છોડીને, પછાટ ખાઈને ધમ્પછાડ કરી ધમાલ કરી મુકવી વગેરે (૧૨) સમયાનુસાર ન ગાતાં શ્રોતાઓને ઓળખ્યા વગર ગાનાર (૧૩) ગમક, ખટકા, મુરકી વગેરે જેનાં કંઠ ન દર્શાવી શકે (૧૪) જેનામાં ચિત્તની એકાગ્રતા નથી (૧૫) જેની યાદ શક્તિ મારી નથી.

નિબદ્ધ અને અનિબદ્ધ ગાયન એટલે શું ? હાલમાં આપણા ખ્યાલ, પ્રપદ, ગીતો વગેરેમાં જેમ સ્થાઈ અંતરા સંચારી આલોગ વગેરે વિલાગો હોય છે, તેવી જ રીતે શારંગદેવના સમયમાં પ્રબંધ, વસ્તુ, રૂપક વગેરે જે ગીત

પ્રકારો હતા તેના પણ વિભાગો હતા. આ વિભાગો ‘અવયવ’ અથવા ‘ધાતુ’ તરીકે ઓળખાતા. સંગીત રત્નાકર-નામના ગ્રંથમાંથી જાણવા મળે છે કે આ ધાતુ અથવા અવયવ આ પ્રમાણે હતા—ઉદ્ગ્રાહ, મેલાપક, ધ્રુવ, અંતરા અને આલોગ. જે ગીત પ્રકારને આવા વિભાગો રહેતા તે ‘નિબદ્ધગાન’ની શ્રેણીમાં મૂકતા ત્યારે ‘અનિબદ્ધગાન’ની શ્રેણીમાં, આલપ્તિ ગાન આજના સમયના આપણા આલ્લાપ (પહેલાના આલપ્તિ ગાન અને હાલના આલ્લાપ વચ્ચે એક નજીવો ભેદ છે જે આપણે આગળ વિચારી ગયા) મૂકવામાં આવતા. દ્રંકમાં વિભાગોનાં બંધનોવાળું ગાયન તે નિબદ્ધ ગાન અને જેને કોઈ બંધનના વિભાગો નહોતા તેવું ગાયન તે અનિબદ્ધ ગાન.

પ્રાચીન સમયમાં જે સંગીતકારો સાહિત્ય અને સંગીતના પણ જાની હતા તેમને વાગ્ગેયકાર કહેતા. વાદ્ય એટલે પદ્મ રચના અને ગેય એટલે સ્વર રચના, આમ વાદ્યગેય એટલે જે પોતાની કૃતિઓને સગના સ્વરોમાં ગૂંથી શકતા તે કવિઓ—વાગ્ગેયકાર. જેને ગાયન શાસ્ત્રનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન પરંતુ ગાયન કલાનું સાધારણ જ્ઞાન હોય તેને પ્રાચીન કાળમાં પંડિત કહેતા. દ્રંકમાં શાસ્ત્રનું (theoretical) સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોય પણ તે જ્ઞાનને પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં (practical) મૂકવાનું ઓછું જ્ઞાન હોય તે.



। છેલ્લાં ૬૦ વર્ષમાં થઈ ગએલા બાણીતા ગાયક-વાદકો તથા શાસ્ત્રકારોને આવરી લેતી ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના ઇતિહાસની સામાન્ય રૂપરેખા—

ઈ. સ. ૧૬૦૦ ની સદીના છેલ્લા ભાગમાં આપણા સંગીતની ઘણી જ પડતી દશા હતી, કેમકે તે વખતે ભારતમાં અંગ્રેજી રાજ્યનો પૂર્ણોદય હતો, સંગીતને રાજ્યાશ્રય ન હતો. સભ્ય સમાજથી દૂર, વ્યસની માણસોના હાથમાં સંગીતની દોર ગઈ હતી. સંગીતનું કોઈ ધણીધારી રહ્યું નહિ, લોકોમાં એવો મત હતો કે સંગીતકાર એટલે વ્યસની, લંપટ અને લટકેલ વ્યક્તિ.

આમ છતાંય જયપુર, આલિયર, વડોદરા વગેરે નાનાં રાજ્યોમાં તેમજ લખનવ, દિલ્હી, મુંબઈ અને અમદાવાદ જેવાં શહેરોમાં ક્યાંક ખૂણે ખાંચરે કોઈકે ખાનદાની સંગીતકાર એકાંતમાં અસલ સંગીતની સાધના માટે અવિરત મહેનત કરી, બાણે કે સંગીતના ખૂઆતા જતા દ્વીપમાં થોડું થોડું તેલ પૂરી, દ્વીપ પ્રત્વલિત રાખતા. આ સંગીતકારોમાં પણ કેટલાક અવગુણો હતા જેવા કે, તેઓ પોતાના વંશજોને જ સંગીત શીખવાડતા. આમ કરવા પાછળ પોતાનાં ઘરાણાં પ્રસિદ્ધ કરવાનો તે સંગીતકારોનો હેતુ હોય તેમ જણાય છે, ખીન્નું સંગીત શીખવવાની તેઓની પદ્ધતિ હાલની જેમ વૈજ્ઞાનિક ન હતી, જો કે આ કાળમાંય અમુક સંગીતકારો તો બાણતા જ હતા કે સંગીતના રૂઢાતા આત્માને માટે કંઈક કરવું જોઈએ, તે બાળતના પ્રયત્નો પણ તેમણે કરેલા પરંતુ તે એટલા બધા મહત્વપૂર્ણ હતા નહિ.

આવા સમયમાં જે જળરા પંડિતો પાક્યા, તેઓનાં નામ છે પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખડેજી અને પં. વિષ્ણુદિગ-મ્બર પદુષ્કર. પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખડેજીએ મુખ્યત્વે સંગીતનાં શાઓ રચી સંગીતનો ઉદ્ધાર કર્યો, બ્યારે પં. વિષ્ણુદિગમ્બર પદુષ્કરે સંગીતનો મુખ્યત્વે ક્રિયાત્મક પ્રચાર કર્યો એમ કહી શકાય. આ બંને પંડિતોનાં જીવનચરિત્રોનો દ્રઢો પરિચય આપણે આ લેખના ઉત્તર ભાગમાં કરીશું, અત્યારે તો આપણે ૧૯૦૦ થી હાલના સમય (૧૯૫૮) સુધીના સંગીતના ઇતિહાસ વિષે વિચારવાનું છે.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે જે પંડિતોના અધ્યાગ પરિશ્રમથી સંગીતના આ કાળમાં ક્રાન્તિ આવી ગઈ. ઠેરઠેર સંગીત-સંમેલનો (કોન્ફરન્સીઝ) ભરાવા લાગ્યાં, સંગીતની લિપિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ, જેથી અસલ સંગીતનો આસ્વાદ જનતાને મળવા લાગ્યો. હવે તો શાળાઓમાં પણ સંગીતને કળા તરીકે કંઈક સ્થાન મળવા લાગ્યું. લોકોમાં સંગીત પ્રત્યે કંઈક ભગૃતિ આવી; અને પછી તો ચિંતાને પણ આપણા સંગીતમાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો.

મૂંઝી ફિલ્મોની જગ્યા બોલતી ફિલ્મોએ લીધી, રેડીઓ અને છાપખાનાંઓએ પણ પોતાનો સૂર તેમાં પૂરાવ્યો. રવિન્દ્રનાથ ટાગોર જેવા વિદ્વાનોએ લિન્ન લિન્ન રાગરાગણિ-ઓમાં તથા નવીન મનોરંજક સ્વર સમુદાયોમાં કાવ્યો ગૂંથ્યાં. પરિણામે 'રવિન્દ્ર સંગીત' નામનો એક સ્વતંત્ર પ્રકાર જન્મ્યો જેનાથી સાહિત્ય અને સંગીત બેયનો ઉત્કર્ષ એક સાથે થયો. ગુજરાતમાં અવિનાશ વ્યાસ જેવા કલાકારોએ ગુજરાતી કાવ્યો,

રાસ, ગરબા વગેરેને મનોરંજક સ્વરલિપિમાં ગૂંથ્યાં. આમ વૈજ્ઞાનિક સાધનોથી સંગીતનો ઘણો જ પ્રચાર થયો. વૈજ્ઞાનિક સાધનોએ શાસ્ત્રીય સંગીત સાથે સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવા માટે જોકે પાશ્ચાત્ય સ્વરોની મેળવણી કરી છે, પણ તેનો સ્પર્શ શાસ્ત્રીય સંગીતને નથી લાગ્યો એ એક હકીકત છે અને તેની સાબિતી રૂપે કહી શકાય કે પહેલાંના સમયમાં સંગીતના દરેક પ્રણયો માટે ચોક્કસ ગાયકો હતા જેઓ પોતાના ચોક્કસ ગીત પ્રકાર સિવાય બીજા ગીતપ્રકાર ગાઈ શકતા ન હતાં જ્યારે આજે તો એક જ ગાયકના કંઠમાંથી આપણે ખ્યાલ, હુમરી, હોરી વગેરે માંલણીએ છીએ.

આ તબક્કામા તો સંગીતને ટોલેન્સોમાં પણ સ્થાન મળવા લાગ્યું. સંગીત માટેની ઉપાધિઓ (ડિગ્રી) પ્રદાન થવા લાગી, જેમકે ગ્વાલિયરની સંગીત રત્ન તથા મ્યુઝિક ડિપ્લોમાની ડિગ્રીઓ, સુબર્બ અને પુતાની સંગીત પ્રવિણ અને સંગીત રત્નની ડિગ્રીઓ, બૃહદ્ ગુજરાત સંગીત સમિતિની વિશારદ, અલંકાર અને પ્રવિણની ડિગ્રીઓ, બરોડા ડિગ્રી ટોલેન્સની B. M. C ની ડિગ્રી, અલ્હાબાદની સંગીત પ્રભાકરની અને પ્રયાગ વિદ્યાલયની સીનીયર ડિપ્લોમા ઈન મ્યુઝિકની ડિગ્રી વગેરે. બનારસ, આગ્રા, પટના, પંજાબ, કાશ્મીર, નાગપુર પ્રયાગ વગેરે વિશ્વવિદ્યાલયોમા તો બી. એ. મા. પણ સંગીત એક વિષય ગણાવા લાગ્યો. મોટા મોટા શહેરોમાં સંગીતનાં ચોક્કસ મંડળો દ્વારા નિયમિત સંગીતસ મેલોનો ભરાવા લાગ્યાં. સંગીતનાં પુસ્તકો હવે મળવા લાગ્યાં જેમાં સંગીતની અમુચ્ચ ચીજો પ્રસિદ્ધ થવા લાગી.

આ સમયમાં નીચેનાં પુસ્તકો પ્રગટ થયાં—

(૧) મારિકુન્નગમાત ભાગ ૧-૩, લેખક ઠાકુર નવાબ-અલીખાં (લખનવ). (૨) સંગીત કૌમુદિ, લેખક વિક્રમાદિત્ય-સિંહ નિગમ (લખનવ) (૩). સંગીત શાસ્ત્ર ભાગ-૧-૪ મેરીઝ કોલેજ (લખનવ). (૪) સંગીતશાસ્ત્ર દર્શન ભાગ-૧ ગાંધવ મહાવિદ્યાલય મંડળ (પ્રયાગ). (૫) રાગ વિજ્ઞાન ભાગ ૧-૫, લેખક પ્રો. બી. એન. પટવર્ધન (પૂના). (૬) વ્યાસકૃતિ ભાગ ૧-૪, લેખક ઓ. શંકર ગણેશ વ્યાસ (ગુજરાત). (૭) થિયરી ઓફ ઇન્ડિયન મ્યુઝિક, લેખક ગિશનસ્વરૂપ (૮) હિન્દુસ્તાની મ્યુઝિક, લેખક બી. એસ. રાનડે (૯) ધ ઓરીજન ઓફ રાગઝ, લેખક બી. એસ. રાનડે (૧૦) હિસ્ટારિકલ સરવે ઓફ મ્યુઝિક, લેખક પં. ભાતખડેજી (૧૧) અ કમ્પેરીટીવ સ્ટડી ઓફ મ્યુઝિક સિસ્ટમઝ, લેખક પં. ભાતખડેજી. આ ગ્રંથમાં ૧૫મી, ૧૬મી, ૧૭મી અને ૧૮મી સદીના સંગીતની સરખામણી કરવામાં આવી છે. (૧૨) મ્યુઝિક ઓફ ઇન્ડીયા, લેખક એસ. એ. પોપલે (૧૩) તાલ શિક્ષક, લેખક આચ્છવલાલ એસ. શાહ (અમદાવાદ). (૧૪) સુગમ સંગીત, લેખક આચ્છવલાલ એસ. શાહ (૧૫) મ્યુઝિક ઓફ હિન્દુસ્તાન, લેખક ફોક્સ સ્ટ્રેંગવેજ (૧૬) ઇન્ડીયન મ્યુઝિક, લેખક મી. કલેમેન્ટસ (૧૭) હિંદી સંગીત, લેખકો વિભુકુમાર દેસાઈ અને રજનીકાન્ત દેસાઈ (વડોદરા). સંસ્કૃત ભાષામાંથી ભાષાંતર થયેલ પુસ્તકો—સંગીત દર્પણ, મૂળ લેખક પં. દામોદર, સ્વરમેલકલાનિધિ, મૂળ લેખક રામામાત્ય, સંગીત પરિણત, મૂળ લેખક પં. અહોબલ.

આજ કાળમાં પ્રસિદ્ધ થયેલ બે મહાન પંડિતોનાં જીવનચરિત્રો પર એક દૃષ્ટિપાત કરીએ.

પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બરજીનો જન્મ કુરૂન્દવાડ (બિલગાંવ) માં ઈ. સ. ૧૮૭૨ની શ્રાવણ પૂર્ણિમાને દિવસે થયો. એમના પિતાજીનું નામ શ્રી દિગમ્બર ગોપાલ હતું, તેઓ સારા કિર્તીકાર હતા. પંડિત વિષ્ણુદિગમ્બરનાં માતાજીનું નામ ગંગાદેવી હતું. પંદર વર્ષની ઉંમરમાં જ પંડિતજીનાં લગ્ન શ્રીમતિ રમાબાઈ સાથે થયાં હતાં. પંડિતજીનાં બાર બાળકો-માંથી એક જ પુત્ર જીવિત રહ્યા, જેઓ શ્રી દત્તાત્રેય વિષ્ણુપદ્મકરના નામથી સંગીતની દુનિયામાં એક પ્રકાશિત તારલા જેમ ચમકી ૨૬-૧૦-૧૯૫૫ના રોજ ફક્ત પાંત્રીસ વર્ષની જર યુવાનીમાં સ્વર્ગવાસી થયા.

નાનપણમાં કોઈક અકસ્માતથી પંડિતજીએ આંખો ગુમાવી હતી. આપણને જાણીને આશ્ચર્ય થશે કે પંડિતજીનો અવાજ શરૂઆતમાં સારો ન હતો પરંતુ દિવસના અદાર કલાક જેટલી ખૂબ જ મહેનતથી તેમણે અવાજ કેળવી સંગીતવિદ્યા સાધ્ય કરી હતી.

પં. વિષ્ણુદિગમ્બરજીએ સ્વર્ગસ્થ પં. ખાલકૃષ્ણજીવા ઈચ્છકરંજીકર પાસે પંદર વર્ષના સતત પરિશ્રમથી સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો, ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૮૯૬માં પંડિતજી બ્રમણ કરવા નીકળી પડ્યા. તે જમાનામાં સમાજના પ્રતિષ્ઠિત ગણાતા વર્ગમાં સંગીતને સ્થાન ન હતું, તેમ છતાં પોતાના મધુર કંઠથી લોકોને મુગ્ધ કરી, હિંમત કરીને પંડિતજીએ સૌ

પ્રથમ ઈ. સ. ૧૯૦૧માં લાહોરમાં ‘ગાંધર્વ મંડળ’ નામની સંગીત સંસ્થાની સ્થાપના કરી, આજ અરસામાં પંડિતજીના પિતાશ્રી દેવલોક થયા

પંડિતજીને સખત આર્થિક ભીંસમાં સપડાવું પડ્યું, પણ તેઓ હિંમત હાર્યા નહિ તેમને તો સંગીત માટે કંઈક કરી છૂટવાની લગની લાગી હતી. આર્થિક કમીને પુરી કરવા એક લઘ્ય જલ્સો કર્યો, સાથે સાથે સંગીત વિષયની એક પત્રિકા તેઓશ્રીએ નિયમિત પ્રસિદ્ધ કરવા માંડી.

આર્થિક કટોકટીમાંથી આ રીતે પસાર થયા બાદ સંગીત પ્રેમી ગરીબ વિદ્યાર્થીઓને મફત જમવાની, રહેવાની કપડાંની તથા શિક્ષણની વ્યવસ્થા કરી, પંડિતજીએ સમાજમાં સંગીતનો ધૂમ પ્રચાર કર્યો. તેઓશ્રીએ મુંબઈમાં ગાંધર્વ સંગીત મહાવિદ્યાલયનો સમારોહ ઈ. સ. ૧૯૦૮માં દરેશના દિવસે યોજ્યો. પૈસા ભેગા કરીને પંડિતજીએ ઈ. સ. ૧૯૧૨માં મુંબઈ માટેના એક વિશાળ ભવનનો પાયો નાખ્યો, વિદ્યાલય તૈયાર તો થયું પરંતુ પંડિતજી દેવામાં ડૂળી ગયા, લગભગ આ જ અરસામાં તેમને સંસાર અસાર લાગ્યો. ઈ. સ. ૧૯૨૦માં મુંબઈનું ઉપરોક્ત વિદ્યાલય બંધ થઈ ગયું. ૧૯૨૨માં નાશિકમાં ‘રામનાથ આધાર’ આશ્રમ ખોલી પંડિતજીએ દેશમાં ભ્રમણ ચાલુ જ રાખ્યું. તેઓશ્રી ન્યાં જતા, ત્યાં ભક્તિનું વાતાવરણ સર્જી દેતા. ‘રઘુપતિ રાઘવ રાજા રામ’ એ તેમનું પ્રિય કિર્તન હતું. ફરીથી મુંબઈના વિદ્યાલયને કેન્દ્ર ણનાવી, મુંબઈમાં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય શરૂ કર્યું.

નેપાળ, પ્રહારદેશ, સિંધોન જેવા ભારતના ખૂણે ખૂણે ફરી તેઓશ્રીએ સંગીતના અનેક જલસા કર્યા અને સંમેલનો ભર્યા.

સંગીત માટે આમ અવિરત મહેનત કરી. ૧૯૩૧ ના ઓગસ્ટની બારમી તારીખે મીરજમાં પંડિતજી ચિરશાંતિમાં પોલી ગયા.

પંડિતજીએ મોટે ભાગે સંગીતનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી ક્રિયાત્મક (Practical) પ્રચાર કર્યો છે નાના મોટા લગભગ પચાસ જેટલાં સંગીતનાં પુસ્તકો પંડિતજીએ લખ્યાં, સંગીતની સ્વતંત્રલિપિ પણ તેઓશ્રીએ તૈયાર કરેલી જે હાલમાં ગાધર્વ પદ્ધતિથી જાણીતી છે પંડિતજીની યાદમાં ‘ગાધર્વ’ મહાવિદ્યાલય મંડળ’ની સ્થાપના થઈ જેનું હાલ પણ મુખર્ધ કેન્દ્ર રહ્યું છે અને જેની જુદા જુદાં નગરોમાં સંગીતની શાળાઓ ચાલુ છે જેમાં સંગીતની ડિગ્રીઓ પ્રદાન કરવામાં આવે છે પંડિતજીએ મોટી સંખ્યામાં સંગીત રસિકો ઉત્પન્ન કર્યા. તેમના કેટલાય શિષ્યો આજે નામાકિત કલાકારો છે પં. આમૃતારનાથ ઠાકુર, પં. નારાયણરાવ વ્યાસ, પં. શંકરરાવ વ્યાસ પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન અને પ્રો. બી. આર. દેવધર પં. પવુકરના જ શિષ્યો છે.

વિષયાતર ન થાય માટે આપણે એ યાદ રાખીએ કે આપણે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનાં છેલ્લા ૬૦ વર્ષની ચર્ચા કરીએ છીએ. 7

વાલકેશ્વર (મુંબઈ) માં એક પ્રાણી કુટુંબમાં ૧૦-૮-૧૮૬૦ ને કૃષ્ણ જન્માષ્ટમીને દિવસે પંડિત વિષ્ણુ-નારાયણ ભાતખડેજીનો જન્મ થયો. ઇ સ. ૧૮૮૩માં બી. એ. થયા પછી ઇ. સ. ૧૮૯૦માં એલ. એલ. બી.ની પરિક્ષાએ પસાર કરી, પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખડેજીએ લાહોરમાં વકીલાત શરૂ કરી. જયપુરના મહમદઅલીખાં તેઓના મુખ્ય શુર હતા, ગ્વાલીઅરના શ્રી એકનાથ પંડિત, રામપુરના નવાબ કલમેઅલીખાં, પં. બોલવાધકર યુવા અને શેઠ વલ્લભદાસ એ તેમના અન્ય શુરઓ હતા. પંડિતજી ગાયનમાં તો નિપૂણ હતા જ પરંતુ ખંસી અને સિતાર પણ ઉત્તમ રીતે વગાડી જણતા.

ઈ. સ. ૧૯૦૪માં સંગીતના ઉદ્ધાર માટે, સંગીતમાં શોધખોળ કરવા માટે તેઓશ્રીએ દેશમાં બ્રમણ શરૂ કરી દીધું. તેઓશ્રી સંગીતજ્ઞાને મળતા તેમની સાથે વાદવિવાદ કરતા અને સંગીતનાં પુસ્તકોનું ઊંડું અધ્યયન કરતા.

સર્વ પ્રથમ ૧૯૧૬માં સંગીતની એક મોટી કોન્ફરન્સ વડોદરામાં તેઓશ્રીએ ભરી, જેનું વડોદરાના મહારાજાના હસ્તે ઉદ્ઘાટન થયું હતું. આજ સંમેલનમાંથી ૧૯૧૬માં ઝોલ ઇન્ડિયા મ્યુઝિક એકેડેમીનો જન્મ થયો એમ મનાય છે. ત્યાર પછી તો દિલ્હી, બનારસ, લખનવ વગેરે શહેરોમાં અનેક સંમેલનો બરાયાં. પંડિતજીએ લખનવમાં મેરીઝ મ્યુઝિક કોલેજ, ગ્વાલિયરમાં માધવ વિદ્યાલય અને વડોદરામાં પણ એક સંગીત વિદ્યાલયની સ્થાપના કરી.

ભારતીય સંગીતમાં શોધખોળ કરવા, અને તેમના જમાનામાં સંગીતની જે દશા હતી તે સુધારવા પંડિતજીએ ઘણું જ ભ્રમણ કર્યું. હૈદરાબાદ, સુરત, વિજયાનગરમ્, જગન્નાથપુરી, જૂનાગઢ, જામનગર, કલકત્તા, આગ્રા, તંજોર, ત્રિવેન્દ્રમ, દ્વિચિનોપત્તી, મૈસુર, અલ્હાબાદ, બનારસ, નખનવ, મથુરા, ગયા, જયપુર, બિકાનેર, અમદાવાદ વગેરે સ્થળોએ પંડિતજી, સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે કર્યા હતા.

પંડિતજી સંગીત જગતમાં મોટી કાન્તિ લાવ્યા અને કેટલાક અગત્યના સુધારા પણ કર્યા. સર્વ પ્રથમ તેઓએ અપરિચિત રાગોની શોધ કરી, ત્યારબાદ દશ થાટમાં રાગોને જોડેથી દીધા. આમ જનક-જન્ય પદ્ધતિ અથવા ઠાઠ-રાગ પદ્ધતિ પ્રચારમાં લાવ્યા. બીજું મહત્વનું કાર્ય તેઓએ એ કર્યું કે જુનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો ફેરવી તેમાં યોગ્ય સુધારા કર્યા, પરિણામે પહેલાં જે શુદ્ધ મેળ આજના કાફી જેવો હતો તેને બદલે શુદ્ધ મેળ આજે ગિલાવલ થયો. મોટા ઉસ્તાદો પાસેથી તેમની ખાનદાની ચીજો ઘણાજ પરિશ્રમથી મેળવી તેને પુસ્તકરૂપે પ્રગટ કરી અને તે ચીજોને તેમજો અમર બનાવી દીધી. તેઓશ્રીએ પોતાની સ્વતંત્ર સહેલી સ્વરલિપિ પ્રસિદ્ધ કરી, જે હાલમાં 'લાતખડેજીની સ્વરલિપિ' એ નામે પ્રખ્યાત છે.

આખી જીંદગી સંગીતને ચરણે આમ અર્પણ કરી, સંગીતની અવિરત સેવા કર્યા પછી, તા. ૧૯-૯-૧૯૩૬ ને ગણેશચતુર્થીના દિવસે સંગીતનો આ તેજસ્વી દીપ પંચત્રમાં વિલિન થઈ ગયો.

પંડિત ભાતખંડેજીએ મોટેભાગે સંગીતનાં શાસ્ત્રોમાં શોધ કરેલી, એમ કહી શકાય કે તેઓશ્રીએ (theoretical) સંગીતનો પ્રચાર કર્યો. પંડિતજીએ ગુજરાતી, અંગ્રેજી, હિંદી, અને મરાઠી ભાષાઓમાં સંગીતનાં કેટલાંય પુસ્તકો લખ્યાં છે, જેમાના મુખ્ય આ છે—‘હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ’ (ક્રમિક પુસ્તકમાલિકા છ ભાગમાં), સંસ્કૃતમાં અભિનવ-રાગમંજરી અને લક્ષ્યસંગીત, મરાઠીમાં ‘હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ’ (ચાર ભાગમાં), ગુજરાતીમાં ‘સ્વરમાલિકા’, અંગ્રેજીમાં, હિસ્ટોરિકલ સરવે ઓફ મ્યુઝિક, મ્યુઝિક ઓફ ઈન્ડિયા અને અ કંપેરીટીવ સ્ટડી ઓફ મ્યુઝિક સિસ્ટમ્ઝ. ૧

ભારતીય સંગીત-શાસ્ત્રના આ ગ્રાણાદાતાને સંગીત જગત સદાય આભારી રહેશે.

હવે આ વર્ષ માટે થોડા તાલ આપણે જાણી લઈએ.

વિલંબિત ત્રિતાલ—માત્રા સોળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે.

$$\begin{array}{cccc} ૧ & ૨ & ૩ & ૪ \\ \text{ધા-તીરીકીટ} & \text{ધી-ત્રક} & \text{ધીધી} & \text{ધા} \\ \hline & ૧ & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} ૫ & ૬ & ૭ & ૮ \\ \text{ધા-ધાગે} & \text{તીરીકીટ} & \text{ધીધી} & \text{ધા} \\ \hline & ૫ & & \end{array}$$

^૯ધા-તીરીકીટ ^{૧૦}તી-ત્રક ^{૧૧}તીતી ^{૧૨}તા
 ૦

૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬
 ધા-ધાગે તીરીકીટ ધીધી ના-નાના
 ૧૩

તાલ તિલવાડા—માત્રા ચોળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર, ખંડ ચાર દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે

^૧ધા ^૨તીરીકીટ ^૩ધી ^૪ધી | ^૫ના ^૬ના ^૭તી ^૮તી
 ૧

^૯તા ^{૧૦}તીરીકીટ ^{૧૧}ધી ^{૧૨}ધી | ^{૧૩}ના ^{૧૪}ના ^{૧૫}ધી ^{૧૬}ધી
 ૦

તાલ પંજાગી—માત્રા સોળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે ખાલી નવમી માત્રા પર ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	ગધી	—ગ	ધા	ધાગે	નધી	—ગ	ધા
૧				૫			
૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	કતી	—ક	તા	ધાગે	નધી	—ગ	ધા
૦				૧૩			

તાલ અઝ્કા—માત્રા સોળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	—ધી	—	ધા	ધા	—ધી	—	ધા
૧				૫			
૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	—તી	—	તા	તા	—ધી	—	ધા
૦				૧૩			

તાલ પંચસવારી—માત્રા પંદર, તાળી એક, ત્રણ, આઠ, બાર અને ચૌદમી માત્રા પર છે. ખાલી પાંચમી અને છઠ્ઠમી માત્રા પર. ખંડ સાત, દરેક ખંડ અનુક્રમે બે, બે, ત્રણ, બે, બે, બે અને બે માત્રાના છે.

૧ ધી'ના () ૧	૨ —ધી' ()	૩ ધી'ના ()	૪ કતા ()	૫ ધી'ધી' ()	૬ નાધી' ()	૭ ધી'ના ()
૮ ત્રેક ()	૯ તુંના ()	૧૦ તા-ત્રક ()	૧૧ તુંના ()	૧૨ કતા ()	૧૩ ધી'ધી' ()	
૧૪ નાધી' ()	૧૫ ધી'ના ()					



ભારતીય લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત

—પ્રમુખલાલ સી. પટેલ

‘કેલ્પણ દેશની સંસ્કૃતિ તેના મંગીતથી માપી શકાય છે’ એમ ઇતિહાસ કહે છે. દેશની સંસ્કૃતિ અને સંગીતને સંબંધ હોય છે, એટલું જ નહિ પણ દેશની સંસ્કૃતિમાં સંગીત અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. જૂના કાળમાં ભારતની મંસ્કૃતિ ઉચ્ચ શિખરે હતી એ આપણે જાણીએ છીએ, એ ઉપરથી મદાર નાંધી શકાય કે આપણા સંગીતનું પારણ કેટલું ઊંચું હશે.

ભારતમાં સંગીતના ઊગમ વિષે અનેક દંતકથાઓ અને મતો પ્રચલિત છે, જેમાંનો મુખ્ય મત એ છે કે, ભગવાન શંકરે વૃન્દાવનને મારીને આનંદના આવેગમાં તાંડવ નૃત્ય કરી સંગીતની ઉત્પત્તિ કરી. દેવોની આ અમુલ્ય વિદ્યા ત્રણેય લોકમાં ફેરતા નારદ મુનિથી પૃથ્વી પર (ભારતમાં) આવી. આ તો મુખ્ય જનમત ટાક્યો પરંતુ આવા મતને આંકું સમર્થન તો ન જ અપાય.

સંગીતમાં બે મોટા વિભાગો પડે છે. આ વિભાગો તે લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત. જે સહજમાં પ્રાપ્ય છે અને જેમાં જનતાનો મોટો વર્ગ રાચે છે તે શબ્દપ્રધાન સંગીત એટલે લોક-સંગીત. સંગીત શાસ્ત્રના નિયમાનુસાર જેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે તેવું સ્વરપ્રધાન સંગીત તે શાસ્ત્રીય સંગીત.

લોક-સંગીતમાં નિયમોનું એટલું બધું બંધન હોતું નથી જેટલું શાસ્ત્રીય સંગીતમાં હોય છે. લોક-સંગીતના તાલ દ્વંદ્વી માત્રાના, દ્રુત અથવા મધ્ય લયના હોય છે. રાગોની શુદ્ધતા પર આ સંગીતમાં ધ્યાન આપવામાં આવતું નથી. રાગના નિયમોને ખાસ મહત્ત્વ ન આપતાં, કર્ણપ્રિય ગમેતેવા સ્વર સમૂહો લોક-સંગીતમાં હોય છે. આ કારણોને લઈને લોક-સંગીત દ્વારા જનતાનો મોટો વર્ગ પોતાની અસિરથી સંતોષે છે અને એટલે જ તેનો પ્રચાર પણ વધુ છે. ભારતના કેાઈપણ નાના કે મોટા, વિકસિત કે અવિકસિત ગામડામાં જઈએ તો ત્યાં પણ લોક-સંગીતનો આસ્વાદ મળશે. આપણ

ગુજરાતમાં હાલરડાં, દુહા, ગ્રામ્યગીતો, ગરબા વગેરેની ગણતરી લોક-સંગીતમાં થાય છે. સામાન્ય રીતે સંગીતનો જેને થોડું મનોરંજન કરવા પુરતો નાદ-શોખ છે, તેવો વર્ગ લોક-સંગીતના શ્રોતાઓનો હોય છે. શ્રી અવિનાશ વ્યાસ જેવા કલાકારોએ ગુજરાતમાં લોક-સંગીતને નોંધપાત્ર ઊંચાવ આપ્યો છે.

શાસ્ત્રીય સંગીત શીખવામાં અઘરું છે. ‘તપ કયાં વગર સિદ્ધિ પ્રાપ્ત નથી થતી’ એ ન્યાયે કુશાગ્ર બુદ્ધિથી ઘણો જ પરિશ્રમ કર્યા બાદ જ શાસ્ત્રીય સંગીત સાધ્ય થઈ શકે છે. આ સંગીત ખાછળ સમયનો અને પૈસાનો ઘણો જ વ્યય કરવો પડે છે. શાસ્ત્રીય સંગીતના બાણુકારો, જેમની સંખ્યા સમાજમાં ઘણી ઓછી હોય છે, તેમની કૃપા પ્રાપ્ત કરીને તેઓની પાસે કમબંદ શિક્ષણ મેળવવું પડે છે. રાગના તેમજ તાલના નિયમોનું કડક પાલન કરવું પડે છે. શાસ્ત્રીય સંગીતના શ્રોતાઓ સંગીતને બાણુનારા સંગીતની કંદર કરનારા હોય છે. શાસ્ત્રીય સંગીતના ધણુ બે વિભાગ પડે છે—સૈદ્ધાંતિક (theoretical) અને વ્યવહારિક (practical) પહેલા વિભાગમાં, સંગીતના સિદ્ધાંતો, જાપા, પારિભાષિક, શબ્દો જેવા કે નાદ, શ્રુતિ, સ્વર, યાદ, રાગ, ગમક, મીંડ વગેરે આવે છે. બીજા વિભાગમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્યમાં સિદ્ધાંતોને આધારે પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરવાનો હોય છે. આ રીતે સાચું સંગીત તો શાસ્ત્રીય સંગીત જ કહી શકાય કારણુ આપણે જોયું તેમ, તેમાં રાગ, સ્વરના નિયમો,

તાલનું ગણિત વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો શાસ્ત્રીય સંગીત એ ‘સંગીત-વિજ્ઞાન’ છે.

ધ્વનિ પ્રાપ્તિ માટેનું એક ઉત્તમ સાધન શાસ્ત્રીય સંગીત છે. નિયમાનુસાર શાસ્ત્રીય સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ આગળ કુદરતનાં બળોને પણ નમવું પડે છે શાસ્ત્રીય સંગીત દરેક પ્રાણીઓ પર અસર કરે જ છે, તેમ છતાંય મનુષ્ય પર તીવ્ર અસર કરે છે જેનાથી મનુષ્યને સ્વર્ગીય ઉલ્લાસ પ્રાપ્ત થાય છે. ભૂતકાળમાં આપણા દેશમાં તાનસેન અને ઐશુ બાવરા જેવા મહાન સંગીત કલાકરોએ આપણા આજ શાસ્ત્રીય સંગીત દ્વારા, હૃદયના ઊંડાણમાંથી દર્દીઓ સંગીત વહાવી, દેવતાઓને ખૂશ કરીને, ધારી અસર કુદરત તેમજ મનુષ્ય પર ઊપજાવેલી તે આપણે ક્યાં નથી જાણતા? શાસ્ત્રીય સંગીત સચોટ અને અસરકારક છે તે માટેનો ઉત્તમોત્તમ પુરાવો આનાથી બીજો કયો હોઈ શકે?

આપણા આ સંગીતથી તો પરદેશીઓ પણ મોહિત થયેલા છે. તેઓને પણ કંબુલ કરવું પડ્યું છે કે ભારતીય સંગીતમાં તાલની લય અને ગણતરી ખરેખર અદ્ભૂત છે.

ભારતના દરેક નાગરિકે ખરેખર ગર્વ લેવો જોઈએ કે આપણું સંગીત માહત્વપૂર્ણ, અનેકાંશુ અને અદ્ભૂત છે!

કંઠની માધુર્યતા અને આલાપ-તાનની ખૂબીઓ

ભારતનું સંગીત ગીતપ્રધાન છે. વાદન અને નર્તનને પણ ગીતનો જ આધાર છે તે આપણે બાણીએ જ છીએ, તેથી સંગીતના અભ્યાસીઓનો કંઠ સંગીતોપયોગી હોવો જોઈએ. મોટાભાગના લોકોનો અવાજ સારો જ હોય છે, તેમ છતાં જો મહેનતથી તેને કેળવવામાં આવે તો તે વધારે સંગીતોપયોગી થાય.

કંઠને મધુર બનાવવા માટે અવાજની યોગ્ય મહેનત કરવી જોઈએ. કુદરતી રીતે જે અવાજ નીકળે, તેને તે જ સ્વરૂપમાં કાઢવા પ્રયત્ન કરીએ તો અવાજ યોગ્ય રીતે કાઢ્યો કહેવાય, બાકી નકામા ઘાંટા તાણીને અવાજની ખેંચતાણ કરવાથી તો કંઠ સુધરવાને બદલે બગડે છે. અવાજના ક્રમશઃ આરોહ-અવરોહ ઠાઠી પ્રથમ એ જ્ઞાન મેળવવું જરૂરી છે. કે, પોતાનો અવાજ કયા સ્વર સુધી ઊંચે અને કયા સ્વર સુધી નીચે જઈ શકે છે. જો આમ કરવામાં ન આવે તો ઘણીવાર ગાયકી હાંસીપાત્ર બને છે. અવાજ હંમેશાં 'આ' કારમાં જ કાઢવો. 'આ' કાર ચોખ્ખો અને સ્પષ્ટ હોવો જરૂરી છે. 'આ' કારમાં એ, ઐ, ઔ થઈ ન જાય તેનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. બને ત્યાં સુધી આલાપ કરવા માટે તાનપુરાનો ઉપયોગ કરવો.

કંઠની માધુર્યતા વિષે વિચારતાં બીજી પણ એક મહત્વની બાબત યાદ આવી જાય છે અને તે એ છે કે અવાજ પર શ્વાસનો કાબુ હોવો જ જોઈએ. ગાયક કયા.

સ્થાને રોકાઈને કંઈ જગ્યાએ શ્વાસ લે છે તેની શ્રોતાઓને બાણ ન થવી જોઈએ, યોગ્ય સ્થાને જ શ્વાસ લેવાવો જોઈએ, ગમે તે સ્થાને અને ગમે તે સ્વર પર શ્વાસ લેવાથી ગાયન ઘણીવાર ઘેડુંદું લાગે છે જેને શ્વાસ પર નિયંત્રણ નથી તેને લય અને તાલમા કથાશ રહેવાની જ.

ઘણા લોકો સંગીતનું થોડું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થતાં જ મોટા ગાયકોની નકલ કરી આલાપ-તાન લેવા પ્રયત્ન કરે છે પણ તેઓ એ ભૂલી જાય છે કે, મોટા કલાકારોએ કેટલાંય વર્ષોની જે સતત મહેનત કરી છે તેને પરિણામે જ તેઓ એવું ગાઈ શકે છે દ્વંકમા આલાપ-તાનની સાધના માટે આલાપ-તાનની કસરત કરવી જોઈએ.

આલાપ-તાનની કસરત આ રીતે થાય. શરૂઆતમાં નાના નાના સ્વર સમુદાયો લઈ તેમાં સરળ ઉલટપલટ, આરોહ-અવરોહ અને બખ્ખે સ્વરોની જોડ બનાવી અવાજને સ્થિર રાખી મહેનત કરવી. સરળ અને લાંબા આરોહ-અવરોહ પણ આજ રીતે તૈયાર થઈ શકે છે. આલાપ-તાનની મહેનત કરતી વખતે કદીપણ સ્વરોને ધક્કા દેતાં દેતાં ‘આ’ કાર ન કરવો કારણ તેનાથી ખટકા, ગમક, મીંક વગેરે અરાબર ન આવતા કંઈ બગડે છે



સંગીતને કાવ્ય સાથે સંબંધ

રાગદારીમાં શબ્દોનું મહત્વ છે એ બાબત આપણા સંગીતજ્ઞો જાણે કે ભૂલી જ ગયા હોય તેમ હાલમાં તો જણાય છે. પરિણામે અમુક ગાયકો તો એમ જ સમજી બેઠા છે કે સંગીતમાં શબ્દોનું ખાસ મહત્વ જ નથી. કેટલાક નામી ગાયકોના ગાયનમાં તો શબ્દો સાંભળવા જ મુશ્કેલ બને છે તો પછી તેના અર્થનું તો પુછવું જ શું? ‘સંગીતમાં શબ્દોનું મહત્વ નથી’ આ માન્યતા ભૂલ ભરેલી છે કારણ રાગના સ્વરો, જે યોગ્ય વાતાવરણ ખડું કરે છે તેમાં કાવ્યના શબ્દો વધુ વેગ આપે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે હુમરી, કજરી, હોરી વગેરે ગીતપ્રકારોમાં શબ્દોનું પ્રાધાન્ય અવશ્ય છે જ.

રાગદારીમાં શબ્દોનું મહત્વ સ્વીકાર્યા પછી સંગીતનાં આપણાં કાવ્યો તરફ નજર કરીશું તો એમાં કેટલીક બાબતો ગંભીર વિચારણા માગી લે તેવી જણાય છે આપણાં ઘણાં-ખરાં કાવ્યો ચંચળ પ્રકૃતિનાં છે જ્યારે તેને ગંભીર પ્રકૃતિના રાગમાં ગોઠવવામાં આવ્યાં છે, અથવા તો ગંભીર કાવ્યોને ચંચળ પ્રકૃતિના રાગમાં ગેકી બેસાડવામાં આવ્યાં છે. આ રીતે રાગ જે રસનું પરિપોષણ કરતો હોય તેનાથી તદ્દન ભિન્ન રસનું કાવ્ય રાગમાં બેવા મળે છે દા. ત. રાગ રામકલી એ ગંભીર પ્રકૃતિનો રાગ છે જ્યારે તેના એક ખ્યાલના ‘માછરિયાં મેંદી લાગી મેરે લાલ હાથન કી હાંરે કૈમી બની રે લોગવા’ આ શબ્દો ચંચળ પ્રકૃતિના છે. આમ

કેટલાંક કાવ્યો તો એવાં જણાય છે કે કાવ્યના શબ્દાર્થ અને રાગના રસને સંબંધ હોતો જ નથી. તદુપરાંત અમુક એવા પણ ખ્યાલો મળે છે જેમાં બોલતાન અને આલાપ લેતી વખતે શબ્દાર્થ ન રહેતા, શબ્દો ગમે ત્યાંથી તૂટી જાય છે અને શબ્દાર્થ ધ્યાનમાં લઈને ગાવું ગાયકો માટે મુશ્કેલ બની જાય છે આવી સ્થિતિ હોવાને કારણે ગાયક સ્વાભાવિક રીતે જ શબ્દો પર ધ્યાન ન આપતા કાવ્યોના અક્ષરો પર જ બોલતાન વગેરેની જમાવટ કરે છે. દા. ત. ‘રાધાને બાંસી ચુરાઈ’ રામકવીના આ ખ્યાલમાં શરૂઆતમાં રાગની બદલત ચીજના શબ્દાર્થથી સારી થઈ શકશે પણ આગળ જતાં જ્યારે દ્રુત તાનો લેવાશે ત્યારે રાધાની સ્થિતિ દયાજનક થઈ જાય છે. હવે આનો અર્થ એ થયો કે ખ્યાલમાં દ્રુત તાનો ન લેવી જોઈએ પણ એ તો અશક્ય છે કારણ કે તાનથી જ ખ્યાલ શોભે છે

હીક છે ! આપણી ભાવી પેઢીમાં કેાઈક સારા ગાયક-કવિ આ ઉલ્લેખો દૂર કરી શકે નહિ ત્યાં સુધી તો ઉપરોક્ત ખામીઓ સહન કર્યે જ છૂટકો.

સંગીત અભ્યાસીઓનાં પથસુચક ચિહ્નો

સામાન્યતઃ માનવી જ્યારે, કાનને ગમે તેણુ, કોઈ મીઠું અને મોહક ગીત સાંભળે છે ત્યારે તેને સંગીત શીખવાની તીવ્રેચ્છા જાગે છે, ત્યારબાદ તે સંગીત શીખવાની શરૂઆત કરે છે સાધારણ સ્વરજ્ઞાન અને રાગજ્ઞાન થયા પછી તે બીજા કલાકારોનાં છિદ્રો શોધે છે અમુક કલાકારે આ ખોટું ગાયું, આ પ્રમાણે હોવું જોઈએ, મને આમ શીખવવામાં આવ્યું છે વગેરે. આ સ્થિતિમાં સંગીતના અભ્યાસીની દશા ‘અધુરો ઘડો છલકાય ઘણો’ અથવા ‘Empty vessel makes more sound’ જેવી ગણાય.

સંગીતમાં પોતાને રસ હોવાને કારણે આગળ જતાં આ અભ્યાસીને કાને, સારા સારા કલાકારોનાં ગીતો પડે છે. આ તમકે સંગીત વિષે તેણે ઠીકઠીક અભ્યાસ કર્યો હોય છે. રાગના લેદ, વાદી-સંવાદીની સમજ, આવિર્ભાવ, તિરોભાવ, ગમક, મીઠ, ખટકા, આદોલન વગેરે વિષયોની સમજ હોવાને કારણે તેને સમજાય છે કે ‘સારા ગાયક થવા માટે મારે રાગ પર સ્વામિત્વ જમાવવું પડશે.’ લગભગ આ વખતે તે રાગના રસનિધિમાં ડૂબવા પ્રયત્ન કરતો હોય છે. તેની કજાનું મૂંઝાંકન કરી શકે તેવા ગુણીજનો અને શ્રોતાઓની તેને મન ઘણી જ કિંમત હોય છે

હવે ત્રીજી અને છેલ્લી સ્થિતિ છે કે સંગીત અભ્યાસી, અભ્યાસી મટીને કલાકાર થાય છે. હવે રાગનું વાતાવરણ જમાવવા

તેને ખાસ મહેનત કરવી પડતી નથી, રાગના કરુણ, વીર, શૃંગાર વગેરે રસમાં તે પોતાને, પોતાની બાતને ભૂલી બાંધ છે, પોતાની કલ્પનાઓ અનુમાર સ્વરોની દુનિયામાં લહેરે છે. આ કલાએ પહોંચ્યા પછી જ તેને શ્રોતાઓના મનોભાવ ઓળખવાનો સ્વાનુભાવ થાય છે. હવે, તે ગમે તેવા સાધારણ શ્રોતાઓ આગળ ન ગાતાં સંગીતજ્ઞો આગળ ગાવાનું વધુ પસંદ કરશે કારણ કે સામાન્ય શ્રોતાઓ તેને વેળાકેળાના રાગો ગાવાની ફરજ પાડે છે જે તેને કંટાળાજનક થઈ પડે છે, માટે જ ગાયકોમાં એવી એક કહેવત પ્રચલિત છે -
 “कद्रदान हमारे गुलाम और चेकरे हम गुलाम”

ખરેખર કોઈએ સાચું જ કીધું છે કે, ગાયક-વાદકની પ્રગતિ શ્રોતાઓ પર અવલંબિત છે.

રાગ અને રસ

ખિસત્સ, હાસ્ય, કરુણ, શૃંગાર, વીર, ગંભીર, રૌદ્ર, સયાનક અને શાંત વગેરે રસમાંથી એકાદ રસ દરેક રાગમાં હોય છે જ. રાગમાં રહેલા રસને વાતાવરણમાં રેલાવવા માટે મોટો હિસ્સો કલાકારનો જ છે. કલાકારની જુદા જુદા સમયે જેવી મનસ્થિતિ હશે તેવો તેનો અવાજ નીકળશે, તેવા તેના સ્વરસમૂહો હશે અને તે મુજબ તે, તે રાગની રસોત્પત્તિ સિન્ન સિન્ન સમયે ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં કરી શકશે. ગીતની શૈલિ, શબ્દોનાં ઉચ્ચારણ, ગીતોની લય અને

ઠ્યારેક અભિનય પણ કલાકારને રસોત્પત્તિમાં મદદરૂપ થાય છે.

માનવ સ્વભાવ પરિવર્તનશીલ છે. માનવી જુદા જુદા સમયે હસે છે, રડે છે, ગુસ્સે થાય છે, લયલિત થઈ ચીસ પાડે છે વગેરે તેની ક્રિયાઓમાં અમુક લાગણીઓ છૂપાએલી હોય છે. જીકની ચીસ, ગુસ્સાના ફૂંકાડા વગેરે તેના અવાજમાં કંઈક એવી અકથ્ય મનોભાવનાની છાપ સંતાએલી હોય છે, તેના એ મનોભાવ પ્રદર્શિત કરવા માટે તેણે સંગીતના સ્વરોનો આધાર લીધો છે. સ્વરોથી જ્યારે માનવીની ઉપરોક્ત લાગણીઓ પ્રદર્શિત થાય છે ત્યારે પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી આપણે કહીએ છીએ કે અમુક રાગ, અમુક રસનું પરિપોષણ કરે છે. આમ હોવા છતાંય રાગનો પ્રત્યક્ષ સંબંધ રમથી કરવો અત્યંત કઠિન છે અને તેને માટે અનેક બાબતો જેવી કે કલાકાર, સમય, શ્રોતાઓ વગેરે કારણભૂત છે.

સામાન્યતઃ લાંબા સ્વરાંતરથી કરુણ કે શાંત રસ ઉત્પન્ન થઈ શકતો નથી જેમકે હિંડોલ, માલકૌસ, દુર્ગા, અડાણા, મારવા, શંકરા, માલશ્રી, કામોદ, છાયાનટ વગેરે રાગોમાં વીર, ગંભીર અથવા રૌદ્ર રસ હોય છે. તેવી જ રીતે ટૂંકા સ્વરાંતરથી વીર કે રૌદ્ર રસની ભાવના થવી અશક્ય છે, જેમકે ભૈરવ, ભૈરવી, આશાવરી, ખીંડુ, તોડી, યમન, બિલાવલ, કાફી, પૂરિયાધનાશ્રી વગેરે રાગોમાં શાંત, કરુણ અથવા શૃંગાર રસ છે.

રાગના રસને પુષ્પની મુગધી સાથે સરખાવી શકાય કે જે, જુદા જુદા સમયે માનવી પર જુદી જુદી અસરો કરે

છે. દા. ત. રાતરાણી પુષ્પની મુગંધ દિવસના સમયે તેા મોહક હોય છે જ તેમ છતાં રાતની તેની મ્હેક ચાર જ હોય છે. વસંત રાગ દિવસે સાંભળવો ગમે છે તેમ છતાં મધ્ય રાત્રીએ તેની શોભા અવલુનીય હોય છે.

સંગીત સંસ્થા

સંગીતની આદર્શ સંસ્થા એ દહી શકાય કે ન્યાં સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ પોતાની કળાનો સંપૂર્ણપણે સર્વાંગી વિકાસ કરી શકે. કળાના વિકાસ માટે સંગીત સંસ્થામાં વાદ્યો તેમજ સંગીત વિષયક પુસ્તકો હોવાં જરૂરી છે. સંસ્થામાં અભ્યાસ કરતા વિદ્યાર્થીઓના જલસાઓ જેમ અને તેમ વધુ પ્રમાણમાં થવા જોઈએ. દરેક વિદ્યાર્થીઓની પસંદગી મુજબનાં વાદ્યો અને ગાયનનું પુરતું જ્ઞાન સંસ્થાના સંચાલકને હોવું અતિ આવશ્યક છે. કયા અવાજવાળા વિદ્યાર્થીના કંઠમાં કયો ગીત પ્રકાર દીપી ઉઠશે, કયા વિદ્યાર્થીના હાથ કેવા વાદ્ય પર સારી જમાવટ કરી શકશે વગેરે જ્ઞાન પણ સંગીત સંસ્થાના સંચાલકને હોવું જ જોઈએ. આવી આદર્શ સંગીત સંસ્થામાંથી જ સંગીતનાં રત્નો પેદા થાય છે.

છેલ્લાં વીસેક વર્ષમાં સંગીતની નોંધપાત્ર પ્રગતિ થઈ છે એ આનંદની વાત છે. મોટાં શહેરોમાં તેમજ ગામોમાં સંગીતની શાળાઓ અને વર્ગો શરૂ થયા છે. સંગી-

તની કેટલીક સંસ્થાઓ તો સરકાર સંચાલિત પણ છે. સંગીતનાં સંમેલનો ભરાય છે. સંગીતનાં મંડળો, સંગીતના અભ્યાસીઓની પરિક્ષાઓ લઈ સંગીતની જુદી જુદી ઉપાધીઓ પ્રદાન કરે છે. શિક્ષકોનાં પણ અમૂક જૂથ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. કોલેજોમાં પણ સંગીતની ડિગ્રીઓ મળવા લાગી છે, યોગ્ય વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિથી વિદ્યાર્થીઓને સંગીત શિક્ષા અપાય છે વગેરે વગેરે બધા જ પ્રતાપ પહેલાંની સારી સંગીત સંસ્થાઓનો છે.

વાગોમા નડતી મુશ્કેલીઓ સુધારી તેમાં શોધખોળ કરવી તેમજ મીનેમા, રેડીઓ અને ગ્રેસ (છાપખાનાં) વગેરેના સહકારથી હાલ જે સંગીતનો પ્રચાર થાય છે તે કરતાં અનેકધણું પ્રચાર કરવાનું કાર્ય પણ સંગીત સંસ્થાઓનું છે. આ માટે જો સંગીત મંડળો એકત્રિત થાય અને એક શક્તિશાળી જૂથ ઊભું કરે તો સંગીતની દુનિયામાં જળ્મર કાતિ આવે એ હકીકત નિર્વિવાદ છે

ધંધાથી મંગીતજ્ઞો

ધંધાથી મંગીતજ્ઞોના કુલ ચાર વર્ગો ગણાવી શકાય.

(૧) વાગ્ગેયકાર (૨) કલાવંત (૩) શિક્ષક (૪) શાસ્ત્રકાર.

વાગ્ગેયકાર એટલે જેને સાહિત્યનું જ્ઞાન હોવા ઉપરાંત સંગીતનું પણ સક્રિય સાધારણ જ્ઞાન હોય અને જે લોકરુચી

ઝાળખીને ગીતો બનાવી શકે તે. વાગ્ગેયકારમાં કવિત્વ શક્તિ હોવી જ નેઈએ. તેની કવિતાઓ ગાયકો ગાઈ શકે એવી હોવી નેઈએ સ્કચૂબર્ટ, બિથોવન, બોક, મૅન્ડાઈ, હૅટલ, વાગ્નર વગેરે પરદેશી વાગ્ગેયકારો પ્રખ્યાત છે. આપણા દેશના જાણીતા વાગ્ગેયકારોના નામ આ પ્રમાણે છે ગકીલ બદાયૂની, સાહિર લુધીઆનવી, ચૈલેન્દ્ર, હઝરત જયપુરી, પ્રદીપજી, દિપક બ્યાસ, અવિનાશ બ્યાસ, રવીન્દ્રનાથ ટાગોર, અવેરચદ મેઘાણી, રાજેન્દ્ર કિશ્ન વગેરે.

કલાવંત તેને કહેવાય જે ગાયક હોય તો હંમેશા કોઈપણ સમયે કોઈપણ રાગ ગાવા માટે તૈયાર હોય અને વાદક હોય તો હંમેશા કોઈપણ રાગ વગાડવા તૈયાર હોય. રાગતું સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોવા ઉપરાંત જો વાદક હોય તો સારો હાથ અને જો ગાયક હોય તો સારો અવાજ હોવો આવશ્યક છે. યોહાન કયૂબલિક, ફ્રેડો, પૉલ રૉબ્સન્ વગેરે પરદેશી કલાવંતો છે. પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન, પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, પ્રો. રામચંદ્ર એચ. બ્રહ્મભટ્ટ, પં. રવિશંકર, ઈમામુદ્દીન દાગર, શ્રી પન્નાલાલ ઘોષ, મિસ્ત્રીસ્લાખાન, બી. જી. નેગ, ઉસ્તાદ અલીઅકબરખાન, નાગઘામ આવડા વગેરે આપણા દેશના પ્રખ્યાત કલાવંતો છે.

સંગીત શિક્ષક પણ એક ઘણી જ અગત્યની વ્યક્તિ છે, કારણ કે ભાવિ સંગીતની પેઢીનો તે ઘડવૈયો છે. સંગીત શિક્ષકનો સ્વભાવ શાંત અને ગમેતેવા વિદ્યાર્થી સાથે હુળી શકે તેવો હોવો નેઈએ. વિદ્યાર્થી સમક્ષ પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ

કરી બતાવવાની સંપૂર્ણ આવડત અને ગંભીર વિષયોમાં મનોરંજન ઉમેરી વિગ્રાર્થીઓને વિગ્રા સમજાવવાની શક્તિ પણ મંગીત શિક્ષકમાં હોવી જ જોઈએ. સંગીત શિક્ષકે હંમેશાં એ યાદ રાખવું જોઈએ કે મારી આબરૂ તે મારા વિગ્રાર્થીઓ જ છે. જેમ કુળથી જડતી કિંમત અંકાય તેમ વિગ્રાર્થીના જ્ઞાનથી શુરુનાં કિંમત અંકાય. સર ઝોગસ્ટ મેન્મ્, ખીચ હુમ, સર આર્લસ હોલ વગેરે પરદેશી મંગીન શિક્ષકો પ્રખ્યાત છે. સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર પવુબર, અલ્લાઉદ્દીનખાં, વિનાયકરાવ પટવર્ધન, વાડીલાલ જી. ભાવભાઈ, આતાહુસેનખાં, મધુસુદન જોષી, સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાં વગેરે આપણા દેશના પ્રખ્યાત સંગીત શિક્ષકો ગણાવી શકાય.

સંગીત શાસ્ત્રનું સંપૂર્ણ નૈદ્ધાતિક જ્ઞાન હોવા ઉપરાંત સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગનું પણ થોડુધણું જ્ઞાન જેને હોય તે સંગીત શાસ્ત્રકાર કહેવાય. મંગીનના મિદ્ધાતો બરાબર સમજીને તેમના ચોખ્ખા દેખાર કરવાની શક્તિ સંગીત શાસ્ત્રકારમાં હોવી જોઈએ. હુઝાદટ્ટૂ, વિસ્યમ પોલ વગેરે પરદેશી સંગીત શાસ્ત્રકારો પ્રખ્યાત છે આપણા દેશમાં પ્રો. બી. આર. દેવધર, ધી નરેન્દ્ર શુક્લ, પં. વિનાયકગવ, પં. ભાતખડેજી, ડો. હિરજીભાઈ પાત્રાવાલા વગેરે જાણીતા સંગીત શાસ્ત્રકારો ગણાય છે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓરિજિનલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત તૃતીય વર્ષ

સમય દોઢ કલાક તા. ૧૪-૭-૫૮ ગુણ ૭૫

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. છેલ્લાં ૬૦ વર્ષોમાં થએલ બાણીતા ગાયકો, વાદકો, શાસ્ત્રકારો, પુસ્તકો વગેરેને આવરી લે તેવી ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસની સામાન્ય રૂપરેખા આપો.
૨. કોઈપણ સાત પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યા સમજાવો. સૂત, વિલોમ, અનુલોમ, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, અદ્યત્વ, બહુત્વ, આવિર્ભાવ, તિરોભાવ, આદિપ્રતિકા, ઊઠાવ, ચલન, રૂપકાલાપ
૩. પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખડે અથવા પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બર પલ્લુકરનું જીવન ચરિત્ર લગભગ પચીસ લીટીમાં આલેખો.

૪. નીચે જણાવેલ તાલમાંથી કોઈપણ ત્રણ તાલ સંપૂર્ણ માહિતી આપી લિપિમદ્ધ લખો—વિલંબિત ત્રિતાલ, તિલવાડા, પંજળી, અદ્ધા, પંચસવારી.
૫. કોઈપણ એક વિષય પર નિબંધ લખો—(૧) ભારતનું શાસ્ત્રીય સંગીત અને લોક-સંગીત (૨) સંગીતની સંસ્થાઓ. (૩) શ્રુતિઓ-પ્રાર્ચીન અને અર્વાચીન
૬. વિલંબિત ખયાલ અને તરાના વિષે જે જાણતા હો તે લખો.
૭. નોમ્-તોમ્ અને આલાપ વિષે ચર્ચા કરો.

વાદ્ય વિભાગ

૧. (સા) માથ કરવા માટે વાયોલીનને સારંગી વાદ્ય જેવું બનાવવું હોય તો તમે વાયોલીન પર કેવી મહેનત કરશો તેના દાખલા આપી સમજાવો.
- (ર) સિતાર અને ધીન એ બંનેની લોકપ્રિયતા અને ગુણાવગુણ વિષે સ્પર્શીકરણ કરો
- (ગ) હાર્મોનિયમનો નિષેધ સંગીત વિદ્વનો શા માટે કરે છે તે સવિસ્તર સમજાવો.
- (મ) તબલાનો સાથ ગાયકને ઉપયોગી ખરો ? શા માટે ?
- (પ) જલતરંગનો વાસ્તવિક અર્થ સમજાવી તેનું ચિત્ર દોરી તેના સ્વર સપ્તકની સમજૂતિ આપો
- (ધ) ભગવાન શ્રી કૃષ્ણના પ્રિય વાદ્ય વિષે જે જાણતા હો તે લખો.

દિલરૂપા અને તેની બેઠક



વાદન વિભાગ

‘દિલરૂખા’ શબ્દ ફારસી ભાષાનો છે. દિલરૂખા એટલે દિલને ખૂશ કરનાર. સારંગી પરથી ઉતરી આવેલું ભારતનું જ આ એક લોકપ્રિય તંતુવાદ્ય છે. અરબસ્તાનના કેઈ સંગીત કલાકારે તેની શોધ કરી હોય તેમ મનાય છે.

સેવનના લાકડાના દિલરૂખા ઉત્તમ ગણાય છે. તરપની ખૂટીઓ માટે ખેરનું લાકડું વખણાય છે. હાલમાં છ થી સાડા આઠ ઇંચ સુધીની કોઠીવાળા દિલરૂખાનો પ્રચાર છે. કોઠી પર મઢેલું ચામડું જેમ વધુ પાતળું, તેમ દિલરૂખાનો અવાજ વધુ કર્ણપ્રિય. દિલરૂખાની દાંડી આશરે ત્રીસ ઇંચ લાંબી, અઢીથી ત્રણ ઇંચ પહોળી અને લગભગ બે ઇંચ જેટલી જાડી હોય છે સિતારના પડદાની જેમ આ વાદ્યને પણ પડદાની વ્યવસ્થા છે, પરંતુ સિતારમાં પડદાને દાંડી પર તાંતથી બાધેલા હોય છે જ્યારે દિલરૂખાના પડદા દાંડી પર રાખવા માટે સ્પ્રીંગથી (અથવા તાંતથી) બાંધેલા હોય છે આ તો પડદાને છેડે એવા ખાંચા હોય છે જેમાં દાંડીની બંને બાજુએ રાખેલી ધાતુની પટ્ટીમાં પડદા સરકી શકે. પડદા પિત્તળના અથવા જર્મન સિલ્વરના હોય છે. દિલરૂખાને વગાડવા માટે ગજનો ઉપયોગ કરવો પડે છે. ગજની લાકડી લગભગ ૨૭ ઇંચ લાંબી અને અડધા ઇંચ વ્યાસની હોય છે. ગજ સાધારણ કમાનાકારમાં હોય છે, જેમાં ઘોડાના કાળા વાળ બાધેલા હોય છે.

આ વાદ્યમાં આમ તો બે સપ્તક સુધીની (મ થી મ)

વ્યવસ્થા હોય છે તેમ છતાંય કુશળ કલાકાર આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે પદ્મના તારનો સફળ પ્રયોગ કરે છે. હાલમાં તો છેલ્લા તારને ખરજના પદ્મ પર મેળવીને આખોય ખરજ સપ્તકનો પ્રયોગ થતો દેખાય છે. ગ્રામીન સમયમાં ઉપરના ચાર-તાર મેળવવા માટે હાથી દાંતની ખૂંટીઓ વપરાતી પરંતુ તે સ્થાને તાર મેળવવા સુગમ પડે તે માટે આજે પેચવાળી ઇંગ્લીશ ચાંપીઓનો ઉપયોગ થાય છે. દિલરૂખાના ચિત્રમાં (પૃષ્ઠ ૧૫૪) જે તાર પર આંગળીઓ છે તે, બાજનો તાર, પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર મધ્યમાં મેળવાય છે. તેની જોડેનો બીજો તાર પંચધાતુનો હોય છે અને તે મંદ્ર પદ્મમાં મેળવાય છે. ત્રીજો તાર પોલાદનો હોય છે જે મંદ્ર પંચમમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો તાર પિત્તળનો હોય છે અને તે ખરજના પંચમમાં મેળવાય છે. આ ચાર તાર ઉપરાંત સિતારનો જેમ દિલરૂખામાં પણ તરપના તાર હોય છે. જેનો સંખ્યા ૧૩ થી ૨૫ સુધીની હોય છે. દિલરૂખામાં ૧૭ તરપ વ્યવહારિક ગણાય. રાગના સ્વરોને અનુલક્ષીને તરપો મેળવાય છે. દિલરૂખા બનીવવા માટે હાલ મિરજ, સુંમધ, કલકત્તા, મુરત અને વડોદરામાં મશહુર કારખાનાંઓ છે.

દિલરૂખાની લાંબાઈ સારંગીથી કંઈક વધારે હોવાથી તેને વગાડવામાં અમુક મુશ્કેલીઓ નડે છે. દિલરૂખાની દાંડી લાંબી હોવાને લીધે, ઝડપી તાનો વગાડવામાં મુશ્કેલી પડે છે, છતાંય જો ત્રણ આંગળીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તાનોને વેગ જરૂર મળે. સારંગીની જેમ દિલરૂખામાં પણ ગમક

ખેંટકા, મુરકી, કણ, આદિલન, મીંડ, ઘસીટ વગેરે ઘણી જ સરંજતાથી લઈ શકાય છે. સારંગી કરતાં આ વાદ્યમાં તાર પડુંજથી મંદ્ર પંચમ સુધીની ગમકની તાન યા મીંડ લેવી ઘણી જ સુગમ પડે છે. હાલ સારંગી કરતાં આ વાદ્યની સારી એવી ખ્યાતિ છે. આગળ જણાવ્યું તેમ સારંગી વગાડનારની આંગળીઓમાં નખની ઉપરના ભાગમાં તારના ઘસારાથી કઢરૂપાં નિશાન દેખાય છે, દિલરૂખા વગાડનારની આંગળીઓને તેવું નથી થતું, કારણ કે તેમાં ફક્ત આંગળીની નીચે જ તારનો ઘસારો હોય છે. સારંગીનો દેખાવ આકર્ષક નથી હોતો જ્યારે દિલરૂખાનો દેખાવ સુંદર હોય છે. આજકાલ તો કેટલાક દિલરૂખાને વધુ સુંદર દેખાવ માટે હાથીદાંતની નકશીઓ પણ હોય છે.

દિલરૂખા વગાડવા માટે અનેક બેઠકો છે, મુખ્ય બેઠક ચિત્રમાં દર્શાવેલી છે, તેમ છતાંય અરબસ્તાનમાં જે બેઠક આ વાદ્ય માટે જાણીતી છે તે આ પ્રમાણે છે. સૌ પ્રથમ પલાંઠીવાળીને બેસવું ત્યારબાદ જમણા પગનો પંજો પાછળ જાય તેવી રીતે જમણા પગની ઊભી પલાંઠી વાળવી. આ બેઠકનો પ્રચાર હવે ઓછો થતો જાય છે.

દિલરૂખાના પ્રખ્યાત કલાકારો—શ્રી નાગરદાસ ચાવડા, જેઓ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હોઈ સંગીત સંમેલનોમાં પણ વ્યાપક કીર્તિ પામેલા છે. શ્રી પ્રહલાદ ગાંનું, જેઓ મુંબઈના રહીશ છે, અને સંગીત સંમેલનોમાં પણ તેમની ઘણી જ ખ્યાતિ છે. શ્રી ખ્યારેસીંગ, જેઓ

વ્યવસ્થા હોય છે તેમ છતાંય કુશળ કલાકાર આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે પહોંચના તારનો સફળ પ્રયોગ કરે છે. હાલમાં તો છેલ્લા તારને ખરજના પહોંચ પર મેળવીને આખોય ખરજ સપ્તકનો પ્રયોગ થતો દેખાય છે. ગ્રાચીન સમયમાં ઉપરના ચાર તાર મેળવવા માટે હાથી દાંતની ખૂંટીઓ વપરાતી પરંતુ તે સ્થાને તાર મેળવવા સુગમ પડે તે માટે આજે પેચવાળી ઇંગ્લીશ ચાંપીઓનો ઉપયોગ થાય છે. દિલ્હીનાના ચિત્રમાં (પૃષ્ઠ ૧૫૪) જે તાર પર આંગળીઓ છે તે, બાજનો તાર, પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર મધ્યમાં મેળવાય છે. તેની જોડેનો બીજો તાર પંચધાતુનો હોય છે અને તે મંદ્ર પહોંચમાં મેળવાય છે. ત્રીજો તાર પોલાદનો હોય છે જે મંદ્ર પંચમમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો તાર પિત્તળનો હોય છે અને તે ખરજના પંચમમાં મેળવાય છે. આ ચાર તાર ઉપરાંત સિતારની જેમ દિલ્હીનામાં પણ તરપના તાર હોય છે. જેનો સંખ્યા ૧૩ થી ૨૫ સુધીની હોય છે. દિલ્હીનામાં ૧૭ તરપ વ્યવહારિક ગણાય. રાગના સ્વરોને અનુલક્ષીને તરપો મેળવાય છે. દિલ્હીના બનીવવા માટે હાલ મિરજ, મુંબઈ, કલકત્તા, મુરત અને વડોદરામાં મશહૂર કારખાનાંઓ છે.

દિલ્હીનાની લાંગાઈ સારંગીથી કંઈકે વધારે હોવાથી તેને વગાડવામાં અમુક મુશ્કેલીઓ નડે છે. દિલ્હીનાની દાંડી લાંબી હોવાને લીધે, ઝડપી તાનો વગાડવામાં મુશ્કેલી પડે છે, છતાંય જો ત્રણ આંગળીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તાનોને વેગ જરૂર મળે. સારંગીની જેમ દિલ્હીનામાં પણ ગમક

ખેટકા, મુરકી, કણ, આદિલન, મીંડ, ઘસીટ વગેરે ઘણી જ સરળતાથી લઈ શકાય છે. સારંગી કરતાં આ વાદ્યમાં તાર પરુજથી મંદ્ર પંચમ સુધીની ગમકની તાન યા મીંડ લેવી ઘણી જ સુગમ પડે છે. હાલ સારંગી કરતાં આ વાદ્યની સારી એવી ખ્યાતિ છે. આગળ જણાવ્યું તેમ સારંગી વગાડનારની આંગળીઓમાં નખની ઉપરના ભાગમાં તારના ઘસારાથી કદરૂપાં નિશાન દેખાય છે, દિલરૂખા વગાડનારની આંગળીઓને તેવું નથી થતું, કારણ કે તેમાં ફક્ત આંગળીની નીચે જ તારનો ઘસારો હોય છે. સારંગીનો દેખાવ આકર્ષક નથી હોતો જ્યારે દિલરૂખાનો દેખાવ સુંદર હોય છે. આજકાલ તો કેટલાક દિલરૂખાને વધુ સુંદર દેખાવ માટે હાથીઠાંતની નકશીઓ પણ હોય છે.

દિલરૂખા વગાડવા માટે અનેક બેઠકો છે, મુખ્ય બેઠક ચિત્રમાં દર્શાવેલી છે, તેમ છતાંય અરબસ્તાનમાં જે બેઠક આ વાદ્ય માટે જાણીતી છે તે આ પ્રમાણે છે. સૌ પ્રથમ પલાંઠીવાળીને બેસવું ત્યારબાદ જમણા પગનો પંજો પાછળ જાય તેવી રીતે જમણા પગની ઊભી પલાંઠી વાળવી. આ બેઠકનો પ્રચાર હવે ઓછો થતો જાય છે.

દિલરૂખાના પ્રખ્યાત કલાકારો—શ્રી નાગરદાસ ચાવડા, જેઓ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હોઈ સંગીત સંમેલનોમાં પણ વ્યાપક કીર્તિ પામેલા છે. શ્રી પ્રહલાદ ગાનુ, જેઓ મુળઝના રહીશ છે અને સંગીત સંમેલનોમાં પણ તેમની ઘણી જ ખ્યાતિ છે. શ્રી ખ્યારસીંગ, જેઓ

પંતગના વતની છે અને દિલ્હી રેડીઓ પરથી તેમના કાર્ય-ક્રમોનો જનતાને અમુલ્ય લાભ આપે છે. શ્રી ખુશાલદાસ મકવાણા, જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને દિલ્હીના પર તેમનો ઘણો જ સારો કાબુ છે. શ્રી કાન્તિલાલભાઈ, જેઓ સોનગઢના વતની છે અને દિલ્હીનાની કલામાં નિપૂણ છે.

દિલ્હીનાની કક્ષાનાં ખીત્તં કેટલાંક વાદ્યો છે, તેમાં ઇસરાજ અને કલે-દિલ્હીનાનું પણ સારું માન હતું. જે દિલ્હીના સારી રીતે વગાડી શકે તેને ઉપરનાં ખાતે વાદ્યો વગાડવાં સહેલાં થઈ પડે.

ઇસરાજની કોઠીનો નીચલો ભાગ વધારે પહોળો અને ડાળી તરફથી ચાંચ આકારનો હોય છે. કોઠીના ઉપરના ભાગની પહોળાઈ ઘણી જ ઓછી હોય છે. ઇસરાજનો પ્રચાર ખંગાળ પ્રદેશમાં હાલ પણ જોવા મળે છે. કલે-દિલ્હીનાનો આકાર આગેદૂળ દિલ્હીના જેવો જ હોય છે પરંતુ તેમાં વિશેષતા એટલી જ છે કે, મોટો અવાજ કરવા માટે સ્પીકરની વ્યવસ્થા હોય છે.

આ વાદ્યનો અવાજ શરણાઈને મળતો આવે છે. ખી. એન. ખોજ, સુશીલા મિત્રા, શ્રી પ્રેમદત્ત વગેરે આ વાદ્યોના જાણીતા કલાકારો છે.



સંગીત ચતુર્થ વર્ષ

ગત વર્ષમાં આપણે નીચે જણાવેલા વિષયો જોયા—

ઊઠાવ, ચલન, આક્ષિપ્તિઠા, સ્વરોનું અલ્પત્વ-બહુત્વ, નિષદ્ધ-અનિષદ્ધ ગાન, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, વિન્યાસ, વિલોમ, સૂત, અનુલોમ, છંદ, તંતકાર, ગાયકોના ગુણાવગુણ, ભારતીય સંગીતની છેલ્લા ૬૦ વર્ષોની રૂપરેખા, પં ભાતખંડેશ તથા પં. વિષ્ણુ દિગંજરજીના જીવન ચરિત્રોની આછી રૂપરેખા, લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત, કંઠની મધુરતા અને આલાપતાનની ખૂબીઓ, સંગીતને કાવ્ય સાથેનો સંબંધ, સંગીતના અભ્યાસીઓના પથસૂચક ચિહ્નો, રાગ અને રસ, સંગીત સંસ્થાઓ, ધંધાર્થી સંગીતજ્ઞો, દ્વિરૂપાનો પરિચય, વિલંબિત ત્રિતાલ, પંજાગ્રીતાલ, તિલવાડાતાલ, પંચસવારી, અદ્ધાતાલ વગેરે વગેરે.

હવે સંગીતમાં ગાયક, નાયક, ગાયકી અને નાયકી કોને કહેનાય વિષે વિચારીએ

✓ ૧ ગુરુમુખેથી પ્રાપ્ત કરેલી અથવા બુદ્ધ બુદ્ધ મંગીતજ્ઞોની પાસેથી મેળવેલ કલામાં જ્યારે કોઈ કલાકાર પોતાની સ્વતંત્ર

પ્રતિભા, મૌલિકતા બતાવે ત્યારે તે ગાયક કહેવાય અને તે જે ગાય તેને ગાયકી કહેવાય.

ગુરુમુખેથી પ્રાપ્ત કરેલી, વંશપરંપરા ચાલી આવેલી ગાયન પદ્ધતિને જ વળગી રહી, ગાયનમાં પોતાની મૌલિકતા ન બતાવતાં ગાયકીનો પ્રયોગ કરનાર કલાકાર નાયક કહેવાય અને તે જે ગાય તેને નાયકી કહેવાય.

જે તાનમાં ઊછળતા સ્વરો આવતા હોય એટલે કે જેને આપણે કૂટ તાન કહીએ છીએ તે તાનને વિદારી પણ કહેવાય છે.

મીંડ વિષે અગાઉ આપણે જોઈ ગયા. સિતારમાં એવી મીંડને કૃન્તન કહેવાય. સિતારમાં રાગનો વિસ્તાર કરવામાં આવે છે, તેને આલાપકામ અને એ વિસ્તારની ન્યારે બદલ કરીને ગમક, કૃન્તન, આંદોલન વગેરેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે ત્યારે તેને જોડકામ કહેવાય છે, એજ રાગ વિસ્તારની છેલ્લી એટલે કે દ્રુત (ઝડપી) ચાલમાં ન્યારે સિતારના ચિકારીના તારનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તેને ઝાંણા કહે છે. સિતારમાં વિલાંબિત લયની ગતને મસીત-ખાંની ગત અને દ્રુત લયની ગતને રઝાખાંની ગત કહેવાય છે. મસીતખાંની ગતની શોધ તાનમેનના વંશજ મસીતખાંએ કરેલી એમ મનાય છે. મસીતખાંની ગતનો દાખલો:—
 દિડ દા દિડ દા ડા દા દા ડા દિડ દા દિડ દા ડા દાદા ડા
 રઝાખાંની ગતનો દાખલો. દા —ડ દા દા —ડ દા દા ડા દા

દિડ દિડ દિડ દા ડદા -ડ દા.

ન્યારે કલાકાર પોતાની કલા સ્વતંત્ર રીતે, તબલાના સાથ વડે પ્રસ્તુત કરે છે ત્યારે તે સમની રાહ જોવામાં ઘણો જ ઉત્સુક હોય છે અને ન્યારે તે સમ પર આવે છે ત્યારે તે પોતાની વિદ્વતાનું પ્રત્યક્ષ દર્શન કરે છે. આમ સમ મેળવવાની વિદ્વતાને હાગ કહેવાય છે.

મીંડ અને ઘમ્મીટ લેવામાં વચ્ચેના જે સ્વરોનો આછો સ્પર્શ થાય છે તે સ્વરોને ડાંટ કહેવાય છે.

હાલના સમયમાં આપણે જેને આરોહ-અવરોહ કહીએ છીએ તે જ ગ્રામ અથવા મૂર્છના. ગ્રામીન કાળમાં ગ્રામ વિષેનો મત આ પ્રમાણે હતો. સાત શુદ્ધ સ્વરોના સપ્તકને પૂર્ણ ગ્રામ કહેતા. અગર પંચમને એક શ્રુતિ નીચે કરીએ એટલે કે ૧૭મીને બદલે ૧૬મી શ્રુતિ પર લઈએ તો તે મધ્યમ ગ્રામ કહેવાતો. ગ્રામીન સમયમાં આ જે ગ્રામ ઉપરાંત ગંધાર ગ્રામની પણ ગણના થતી હતી. હાલમાં તો ફક્ત પૂર્ણ ગ્રામ જ પ્રચારમાં છે.

તખલા-વાદનના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોનો હવે વિચાર કરીએ.

મહોર (તિથા) તખલાના શબ્દોને નક્કી કરેલી માત્રામાં વ્યવસ્થિત રીતે ત્રણવાર વગાડીને સમ પર આવવું તે. કાયદા એટલે શબ્દોનું નિશ્ચિતપણું છેક સુધી જળવાઈ રહે તેવી પરન. દા. ત. ધાગે ત્રકધીંયા કીડનગ તીરકીટ જેવા શબ્દોની રચના આખીય પરનમાં મુખ્યત્વે જણાઈ આવે અને તેવા શબ્દોનું જ મહત્વ છેક સુધી જળવાઈ રહે તે. રેલા એટલે તખલાના શબ્દોની પરસ્પર કર્ણપ્રિય ગુંથણી. ચક્રધાર એવા પ્રકારની પરન હોય છે કે જેને છેડે તિહાઈ (મહોર) આવતી હોય તેને ત્રણવાર વ્યવસ્થિત રીતે વગાડવી, આ પરનમાં એ ધ્યાન રાખવાનું છે કે એકવાર એક પરન વગાડતાં સમ પર તિહાઈ પુરી ન થવી જોઈએ પરંતુ પરન ચાલુ રહેવી જોઈએ, તિહાઈનો સમ તો માત્ર ત્રીણવાર વગાડતી વખતે જ આવે એ તેની વિશિષ્ટતા છે. લગ્ગી એટલે કેરવા તેમજ દાદરા તાલની 'ચલતી'. લડી એટલે ચાલુ ચલતીમાં માત્રા અધ્યાહાર (જખ્યા છેડીને) રાખીને જે ચલતી લેવામાં આવે છે તે. દડી એટલે ચલતીનું વિસ્તૃત ચલન. સ્વતંત્ર તખલા-વાદનના આરંભમાં તખલા વાદક તખલાના કર્ણપ્રિય, કઠિન બોલ વગાડી પોતે કયા ધરાણાનો વાદક છે તેની પ્રતિતી કરાવે તેને પેશકાર કહે છે. ગત એટલે તખલાના બોલનો એવો શબ્દ સમૂહ કે જેમાં હલકા શબ્દોનું મહત્વ હોય જેથી દુગન, તિગન વગેરે લયકારીઓ દર્શાવી શકાય. પદટા એટલે કાયદાની પરનો

ઉલટમુલટ લઈ લિન્ન લિન્ન લયકારીઓનું દર્શન કરાવવું.
કાય લય એટલે સામાન્ય લય કે જેમાં એક માત્રાના સમ-
યમાં એક માત્રા પૂર્ણ થતી હોય.

દુગુન	એટલે	એક	માત્રામાં	૨	માત્રાનો	અભાવેશ.
ત્રીગુન	"	"	"	૩	"	"
ચૌગુન	"	"	"	૪	"	"
પાંચગુન	"	"	"	૫	"	"
છગુન	"	"	"	૬	"	"
સપ્તગુન	"	"	"	૭	"	"
અષ્ટગુન	"	"	"	૮	"	"
આઠ	"	"	"	૧૨	"	"
દુઆઠ	"	"	"	૨૪	"	"
ત્રિઆઠ	"	"	"	૩૬	"	"

હવે ચાલુ વર્ષ માટે આપણા અભ્યાસક્રમમાં નક્કી
કરેલા તાલનો અભ્યાસ કરીએ.

તાલ પરતો—માત્રા પાંચ, તાળી પહેલી અને ત્રીજી
માત્રા પર છે. ખાલી નથી. ખંડ બે, દરેક ખંડ અનુક્રમે
બે, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫
ધી	ત્રક	ધી	ધા	ધા
૧		૩		

તાલ ખેમટા—માત્રા છ, તાળી પહેલી માત્રા પર છે. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩		૪	૫	૬
ધા	ધીન	ગીન		ધા	તીન	કીન
૧	—	—		૦	—	—

તાલ હીંચ—માત્રા છ, તાળી પહેલી માત્રા પર છે. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે, દરેક ખંડ ત્રણ, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩		૪	૫	૬
ધી	નાગી	ના		તી	નાક	તા
૧	—			૦	—	

તાલ રૂપક—માત્રા સાત, તાળી ચોથી અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી પહેલી માત્રા પર. ખંડ ત્રણ, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે.

૧	૨	૩		૪	૫		૬	૭
તી	તી	ના		ધી	ના		ધી	ના
૦				૪			૬	

તાલ લાવણી—માત્રા આઠ, તાળી એક, ત્રણ અને સાતમી માત્રા પર છે. ખાલી પાંચમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ બળ્બે માત્રાના છે.

૧ ધીં	૨ ધીં	૩ ધા	૪ તીં	૫ ત્રક	૬ ધીં	૭ ધાગે	૮ ત્રક
૧		૩		૦		૭	

તાલ વસંત—માત્રા નવ, તાળી એક, ચાર અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧ ધા	૨ દીં	૩ તા	૪ કીટ	૫ ધા	૬ કીટ	૭ તક	૮ ગદી	૯ ગન
૧			૪		૬		■	

રુદ્રતાલ—માત્રા અગિયાર, તાળી એક, બે, ચાર, પાંચ, છ, આઠ, નવ અને દશમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી, સાતમી અને અગિયારમી માત્રા પર. ખંડ અગિયાર, દરેક ખંડ એક એક માત્રાનો છે.

૧ ધીં	૨ ના	૩ ધીં	૪ ના	૫ તીં	૬ તીં
૧	૨	૦	૪	૫	૬
	૭ ના	૮ ક	૯ તા	૧૦ ધીં	૧૧ ના
	૦	૮	૯	૧૦	૦

તાલ ગજઅંપા—માત્રા પંદર, તાળી એક, પાંચ

અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ચાર, ચાર, ચાર, ત્રણ માત્રાના છે.

૧ ધા	૨ ધીન	૩ નક	૪ તક		૫ ધા	૬ ધીન	૭ નક	૮ તક
૧					૫			
૯ ધીન	૧૦ નક	૧૧ તક	૧૨ કીટ		૧૩ તક	૧૪ ગહી	૧૫ ગન	
૦					૧૩			



પં. શારંગદેવના ઉપરોક્ત ‘સંગીત રત્નાકર’માં ગાયન, વાદન અને નૃત્યનું જ્ઞાન છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાની અને દક્ષિણ હિંદુસ્તાની એમ બંને સંગીત પદ્ધતિઓમાં આ ગ્રંથને આધારભૂત માનવામાં આવે છે, કારણ કે પં. શારંગદેવે આ બંને પદ્ધતિઓને એક કરવા પ્રયત્ન કરેલા. પં. શારંગદેવના સ્વરો આજે વગાડીએ તો બેમુરા વાગે કારણ તેઓ વીણાના તારની લંબાઈ ૪૪ ઇંચ માનતા અને મધ્ય ષડ્જની લંબાઈ ૨૨ ઇંચ માનતા. એક આશ્ચર્ય છે કે શારંગદેવે તેમના ગ્રંથોમાં કોઈપણ જગ્યાએ વીણાના તાર મેળવવાની રીત નથી વર્ણવી.

શારંગદેવના રાગો જે ‘આધુના પ્રસિદ્ધા’ કહેવાતા તે, તે સમયમાં ઘણાજ પ્રચારમાં હતા.

સ્વામી હરિદાસ

મહાન સંગીતજ્ઞ, સ્વામી હરિદાસ તાનમેનતા શુર હતા; ઘણાની માન્યતા છે તેઓ જૈન બાવરાના પણ શુર હતા. તેમની જન્મ તિથિ વિષે અનેક મતો છે, તેમ છતાં વિદ્વાનોનું માનવું છે કે મંવત્ ૧૪૪૭માં તેમનો જન્મ થયો હતો. તેઓ અકબર બાદશાહના મમકાલિન હતા એ બાબત નીચેના તેમના એક કિસ્સા પરથી જોઈ શકાય છે.

તાનમેનની ગાયકી સાંભળ્યા પછી અકબર બાદશાહને

અમીર ખુશરૂ

અમીર ખુશરૂનો જન્મ એટા જિલ્લાના પરિયાળી નામના ગામમાં થયો હતો. તેઓ આસુદ્દીન બલખનના દરબારમાં નોકર હતા, બલખન પછી જલાલુદ્દીન ખિલજી ગાદી પર બેઠો, ખુશરૂની યોગ્યતા જોઈ જલાલુદ્દીને તેમને ‘અમીર’ની પદવી એનાયત કરી. જલાલુદ્દીન પછી અલાઉદ્દીન ખિલજી ગાદી પર આવ્યો, તે પણ અમીર ખુશરૂની લાયકાત જોઈ ખૂબ પ્રસન્ન થયો. અમીર ખુશરૂને તેણે પોતાના રાજમંત્રી બનાવ્યા. આમ એક પછી એક રાજવીઓએ અમીર ખુશરૂનું બહુમાન કરેલું. અમીર ખુશરૂ રાજમંત્રી હોવા ઉપરાંત મોટા સંગીતકાર અને સારામાં સારા કવિ પણ હતા. તેઓ ગાયન તથા વાદન બંનેમાં નિપૂણ હતા, પોતાના જીવનના આખરી વર્ષોમાં આ સંગીતકારને સંસારથી વિરક્તિ થએલી. તેમનો સ્વર્ગવાસ હિજરી સન ૭૨૫માં થયો હતો.

તેના ગુરુ, સ્વામી હરિદાસની ગાયકી સાંભળવાની તીવ્રેચ્છા જાગી, પરંતુ સ્વામી હરિદાસ તો એક સન્યાસી હતા અને તેમને માન, મોટાઈ, ધન વગેરે દુન્યવી બાળતોથી સંબંધ હતો જ નહિ. આખરે અકબર બાદશાહ વૃંદાવનમાં ગયા અને ત્યાં તાનસેને કરેલા પેંતરા મુજબ, તાનસેને ગાયન શરૂ કરી તેમાં જાણીજેઈને ભૂલો કરવા માંડી, આથી તાનસેનની ભૂલો સુધારવા સ્વામી હરિદાસને ગાવું જ પડ્યું. સ્વામી હરિદાસના ગાયનથી કુદરત પર તાત્કાલિક અસરો થવા લાગી. યગુપંખી શાંત થઈ સંગીતમાં મગ્ન થઈ ગયાં, નદીનાં પાણી પણ જાણે કે શાંત થઈ ગયાં વગેરે. અકબર બાદશાહે કબુલ કરેલું કે એવું સ્વર્ગીય સંગીત તેમણે કદી નહોતું સાંભળ્યું.

સ્વામી હરિદાસ મજના સંત કવિ હતા. તેમના સમયમાં વૃંદાવન સંગીતનું કેન્દ્ર બની ગયું હતું. ધ્રુપદ ગાયનની તેમની ‘ડાગુર’ પરંપરાનો આરંભ સ્વામી હરિદાસે કરેલો. આજે પણ કેટલાક ધ્રુપદ ગાયકો પોતાને ‘ડાગુર વાણી’ના ઓળખાવીને પોતાનો સંબંધ સ્વામી હરિદાસની પરંપરાને જોડે છે. સ્વામી હરિદાસનો સ્વર્ગવાસ સંવત્ ૧૫૩૭માં થયો એમ કહેવાય છે.

તાનસેન અને ઝેજુ જેવા શિષ્યો આપનાર, સ્વામી હરિદાસનું નામ અમર રહેશે.

અમીર ખુશરૂ

અમીર ખુશરૂનો જન્મ એટા જિલ્લાના પરિયાળી નામના ગામમાં થયો હતો. તેઓ આસુદીન બલખનના દરબારમાં નોકર હતા, બલખન પછી જલાયુદીન ખિલજી ગાદી પર બેઠો, ખુશરૂની યોગ્યતા જોઈ જલાયુદીને તેમને ‘અમીર’ની પદવી એનાયત કરી જલાયુદીન પછી અલાઉદ્દીન ખિલજી ગાદી પર આવ્યો, તે પણ અમીર ખુશરૂની લાયકાત જોઈ ખૂબ પ્રસન્ન થયો. અમીર ખુશરૂને તેણે પોતાના રાજમંત્રી બનાવ્યા આમ એક પછી એક રાજવીઓએ અમીર ખુશરૂનું બહુમાન કરેલું. અમીર ખુશરૂ રાજમંત્રી હોવા ઉપરાંત મોટા સંગીતકાર અને સારામાં સારા કવિ પણ હતા. તેઓ ગાયન તથા વાદન બંનેમાં નિપૂણ હતા, પોતાના જીવનના આખરી વર્ષોમાં આ સંગીતકારને સંસારથી વિરક્તિ થએલી. તેમનો સ્વર્ગવાસ હિન્દી સન ૭૨૫માં થયો હતો.

અમીર ખુશરૂએ ફારસી તથા ભારતીય સંગીતના મિશ્રણ માટે અનેક પ્રયત્નો કરેલા અને બેય દેશોના સંગીતના આધારે મહત્વની શોધો કરેલી છે. તેઓએ ‘કબ્લાલી’ નામનો ગીત પ્રકાર શોધ્યો, જે આજે ‘છોટા ખ્યાલ’ તરીકે ઓળખાય છે ‘તરાના’ની શોધ પણ તેમણે જ કરેલી. પખવાજના બે લાગ કરી તેમણે તળલાંની શોધ કરી ખિતારની શોધ પણ અમીર ખુશરૂએ જ કરેલી છે પૂવી, રાતકી, પૂરિયા, સાજગિરી, સરપરદા, યમન વગેરે રાગોની શોધ

પણ તેમણે કરેલી છે. તાલના ક્ષેત્રમાં પણ તેઓ ઉન્નત રહ્યા છે. આઠો ચૌતાલ, સવારી, જૂમરા, દ્રુત ત્રિતાલ, પશ્તો સૂક્ષ્મ વગેરે તાલ પણ તેમણે શોધ્યા.

ભારતીય સંગીતનો અમીર ખુશરૂને હંમેશ માનની દૃષ્ટિએ જુએ છે, કારણ ભારતીય સંગીતમાં અમીર ખુશરૂનો મોટો ફાળો છે.

તાનસેન

તાનસેનનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૪૪ માં ગ્વાલિયરમાં આવેલા બહેટ ગામમાં થયો હતો, તેમના પિતાનું નામ પં. મકરન્દ લટ્ટ હતું. કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે લગવાન શંકરની આરાધનાથી પં. મકરન્દ લટ્ટને આ બાળક પ્રાપ્ત થયો હતો જ્યારે કેટલાકનું માનવું છે કે, મહામંદ ઘોસ નામના તે સમયના એક બાણીતા ફકીરના આશીર્વાદથી પં. મકરન્દ લટ્ટને આ પુત્રની પ્રાપ્તિ થઈ હતી. તાનસેનનું અન્યપણનું નામ તન્નામિશ્ર હતું.

નાનપણથી જ તન્નામિશ્રની ખુદ્દિ ઉત્તમ હતી. કહેવાય છે કે પાંચ વર્ષની ઉંમર સુધી તન્નામિશ્ર મુંગો હતો, પરંતુ તેના પિતાશ્રીએ ઘણી બાધાઓ રાખેલી અને ત્યારબાદ જ તન્નામિશ્રને વાણી પ્રાપ્ત થઈ હતી. વાણી સાથે તેને એવો તો મધુર કંઠ પ્રાપ્ત થયો હતો કે ગમે

તેવા પશુપંખીઓના અવાજની આગેહુળ નકલ તે કરી જાણતો.

એક વખતે આ નાનકડો તન્નામિશ્ર ફળની વાડી સાચવતો હતો ત્યારે આકસ્મિક રીતે સ્વામી હરિદાસ તેમના શિષ્યો સાથે તે રસ્તે નીકળેલા. વાડીમાં સંતાઈને બેઠાં બેઠાં જ તન્નામિશ્રે જંગલી વાઘની ભયંકર ત્રાડ પાડી, શિષ્યો ભયભીત થયા પરંતુ સ્વરના સ્વામી, સ્વામી હરિદાસ તરત જ પારખી ગયા કે આ અવાજ માનવીનો છે. તેમણે વાડી-માંથી તન્નામિશ્રને શોધી કાઢ્યો, તેના પિતા પાસે માગણી કરી કે તન્નામિશ્રને તે પોતાને હસ્તક સોંપી દે. તેમની માગણી મંજૂર થઈ કે તરત જ સ્વામી હરિદાસે તન્નામિશ્ર સાથે મથુરા તરફ પ્રયાણ કર્યું.

સ્વામી હરિદાસે તન્નામિશ્રને પ્રેમથી સંગીતનો સતત અભ્યાસ કરાવ્યો અને યુવાન તાનસેનની ખ્યાતિ દેશમાં ફેલાવા લાગી. તાનસેન, રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીના દરબારમાં રહેતા હતા. અકબર બાદશાહે જ્યારે તાનસેનની ખ્યાતિ સાંભળી ત્યારે તાનસેનને પોતાના દરબારમાં કાયમી બનાવવાની તીવ્રેચ્છા તેમને બગી આથી જલાલુદ્દીન કુચી નામના એક સંગીતકારને તેઓએ રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીના દરબારમાં તાનસેનની જગ્યાએ મોકલી આપી, તાનસેનને આગ્રા આવવા માટે આમંત્રણ મોકલ્યું. શરૂઆતમાં તે તાનસેન અકબર બાદશાહને સીધા હાથથી સલામ પણ નહોતા કરતા. જ્યારે અકબર બાદશાહે તાનસેનને ગાવાનું કહ્યું ત્યારે પણ

તેમણે ઘસીને ના પાડી પરંતુ સંગીત ગ્રેમી અકબર બાદ-
શાહે ચેનકેન પ્રકારેણ આ સંગીતકારને મનાવ્યો અને તેને
પ્રસન્ન કર્યો. કેટલાકનું માનવું છે કે તાનસેનને ખુશ કરવા
માટે જ અકબરે પોતાની પુત્રીના હાથ તાનસેનને આપેલો
અને આથી જ તાનસેને બ્રાહ્મણ ધર્મ છોડી ઈસ્લામનો
અંગીકાર કરેલો.

કહેવાય છે કે, રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીએ તન્નામિશ્રને
'તાનસેન'ની ઉપાધિ આપી હતી. જ્યારે કેટલાકનું માનવું
છે કે અકબર બાદશાહે તન્નામિશ્રને તાનસેન એટલે કે
'તાન સમ્રાટ'ની પદવી આપેલી. (ઇ. સ. ૧૫૫૬)

તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો તેના વિષે એક બીજો
પણ મત પ્રચલિત છે. તાનસેને શેખ મહમદ ઘોસ નામના
ફકીર પાસેથી સંગીત જાણવા પ્રયત્ન કરેલો પરંતુ શેખ
મહમદ ઘોસ મુસલમાન સિવાય અન્ય કોઈને સંગીત
જાણવા ન હતા. મહમદ ઘોસ પાસેથી સંગીત જાણવા

પોતે મુસલમાન બની ગયા છે એમ માનીને તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો.

‘તાનસેને વીણા અને સિતારના આધારે સૂરબહાર નામનું વાદ્ય બનાવ્યું. વીણાના આધારે તાનસેને રબાબ નામનું વાદ્ય શોધ્યું. વાદ્યો પર ધ્રુપદ જ નહિ કિંવા ગત પણ વાગી શકે છે અને તે પણ કર્ણપ્રિય હોય છે એમ સાબિત કર્યું.’

તાનસેને કેટલાય નવા રાગોની શોધ કરી. તેમના શોધેલા રાગોમાં મોટે ભાગે ‘મિયાં’ શબ્દ આવે છે હા ત. મિયાં મહ્દાર, મિયાંકી તોડી, મિયાંકી સારંગ વગેરે. દરબારી કાનકા પણ તેઓએ જ શોધેલા છે.

તાનસેનને બે પુત્રો હતા તાનરંગખાં અને વિલાસખાં. તેમના ઘરાણાને ‘હુસેની’ ઘરાણું કહેવાય છે તાનસેનના વંશજો ‘ચેની’ કહેવાય છે. તાનસેનના શિષ્યો પણ ભાગોમાં વહેંચાએલા છે ખીનકાર, રબાબિયા અને ધ્રુપદિયા.

તાનસેનનો સ્વર્ગવાસ ઇ. સ. ૧૬૮૬માં થયો. ગ્વાલી-અરમાં મહંમદ ઘોસની કબર પાસે જ તાનસેનની કબર છે. આજે પણ વર્ષમાં એકવાર દૂર દૂરથી, બાણીતા સંગીત કલાકારો ત્યાં ભેગા થઈને છે અને કબર પાસે જ ગાયન અને વાદનની ધૂન મચાવી પોતાની શ્રદ્ધાંજલી આ મહાન સંગીતકારને અર્પણ કરે છે.

તેમણે ઘસીને ના પાડી પરંતુ સંગીત પ્રેમી અકબર બાદ-
શાહે યેનકેન પ્રકારેણ આ સંગીતકારને મનાવ્યો અને તેને
પ્રસન્ન કર્યો. કેટલાકનું માનવું છે કે તાનસેનને ખુશ કરવા
માટે જ અકબરે પોતાની પુત્રીનો હાથ તાનસેનને આપેલો
અને આથી જ તાનસેને બ્રાહ્મણ ધર્મ છોડી ઈસ્લામનો
અંગીકાર કરેલો.

કહેવાય છે કે, રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીએ તન્નામિશ્રને
'તાનસેન'ની ઉપાધિ આપી હતી. જ્યારે કેટલાકનું માનવું
છે કે અકબર બાદશાહે તન્નામિશ્રને તાનસેન એટલે કે
'તાન સમ્રાટ'ની પદવી આપેલી. (ઈ. સ. ૧૫૫૬)

તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો તેના વિષે એક બીજો
પણ મત પ્રચલિત છે. તાનસેને શેખ મહમદ ઘોસ નામના
ફકીર પાસેથી સંગીત જાણવા પ્રયત્ન કરેલો પરંતુ શેખ
મહમદ ઘોસ મુસલમાન સિવાય અન્ય કોઈને સંગીત
જતાવતા ન હતા. મહમદ ઘોસ પાસેથી સંગીત જાણવા
માટે જ તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો.

કેટલાક વિદ્વાનોનું એમ પણ માનવું છે કે મહમદ
ઘોસના આશીર્વાદથી જ પં. મકરન્દ લટ્ટને પુત્ર પ્રાપ્તિ
(તાનસેન) થઈ હતી. સંગીતકાર થયા બાદ પં. મકરન્દ લટ્ટ,
મહમદ ઘોસને ત્યાં તાનસેનને લઈને ગયા હતા. તાનસેનના
ગાયનથી મહમદ ઘોસ એટલા તો પ્રસન્ન થયા-પ્રભાવિત
થયા કે તેમણે પ્રસાદી આપવાના હેતુથી તાનસેનના મોમાં
ચાનની પિચકારી ભરી, આમ મુસલમાનનું એકું ખાવાથી

પોતે મુસલમાન બની ગયા છે એમ માનીને તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો.

‘તાનસેને વીણા અને સિતારના આધારે સૂરખહાર નામનું વાદ્ય બનાવ્યું. વીણાના આધારે તાનસેને રખાળ નામનું વાદ્ય શોધ્યું. વાદ્યો પર ધ્રુપદ જ નહિ કિંવા ગત પણ વાગી શકે છે અને તે પણ કર્ણપ્રિય હોય છે એમ સાબિત કર્યું.’

તાનસેને કેટલાય નવા રાગોની શોધ કરી. તેમના શોધેલા રાગોમાં મોટે ભાગે ‘મિયાં’ શબ્દ આવે છે હા ત. મિયાં મહ્કાર, મિયાંકી તોડી, મિયાંકી સારંગ વગેરે. દરબારી કાનડા પણ તેઓએ જ શોધેલા છે.

તાનસેનને બે પુત્રો હતા તાનરંગખાં અને વિલાસખાં. તેમના ઘરાણાને ‘હુસૈની’ ઘરાણું કહેવાય છે તાનસેનના વંશજો ‘સૈની’ કહેવાય છે. તાનસેનના શિષ્યો ત્રણ ભાગોમાં વહેંચાએલા છે ખીનકાર, રખાખિયા અને ધ્રુપદિયા.

તાનસેનનો સ્વર્ગવાસ ઇ. સ. ૧૬૮૬માં થયો. આલી-અરમાં મહંમદ ઘોસની કબર પાસે જ તાનસેનની કબર છે. આજે પણ વર્ષમાં એકવાર દૂર દૂરથી, બાણીતા સંગીત કલાકારો ત્યાં ભેગા મળે છે અને કબર પાસે જ ગાયન અને વાદનની ધૂન મચાવી પોતાની શ્રદ્ધાંજલી આ મહાન સંગીતકારને અર્પણ કરે છે.

ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૬૦૦ સુધીની ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસની રૂપરેખા

ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૬૦૦ ની સદીમાં ભારતીય સંગીતનો સારામાં સારો વિકાસ થયો હતો. સંગીતનો વિકાસ ત્યારે જ ઉત્તમ રીતે થઈ શકે જ્યારે તેને રાજ્યાશ્રય હોય અને ઉપરોક્ત કાળમાં સંગીતને રાજ્યાશ્રય હતો. આજ કાળમાં સંગીત શોખીન મુસલમાન બાદશાહોએ સંગીતને ઊઠાવ આપ્યો—સંગીતને તેના ઉચ્ચ શિખરે પ્રકાશવા દીધું.

તાનસેન, અમીર ખુશરૂ, ઐઝુ બાવરા, ગોપાલ નાયક વગેરે મહાન કલાકારોને સંગીતની દુનિયામાં અગ્રહણી ઊઠવા પુરતું મેદાન મળ્યું. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓમાં સ્પષ્ટપણે ભેદ દેખાવા લાગ્યો કારણ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતમાં ફારસી સંગીતનું વધારે મિશ્રણ થયું. આજ કાળમાં સિતાર, સૂરણહાર, તબલાં, કેટલાય નવા રાગો અને નવા તાલની શોધ થઈ. ધ્રુપદ, ડુમરી, ખ્યાલગાયન અને સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો પણ ઉત્તમ વિકાસ થઈ શક્યો. સંગીતમાં અમત્કારિક લાગતી કેટલીક સત્ય અને કેટલીક દંતકથાઓ જેવી બાળતો પણ આજ સમય સાથે સંકળાએલી છે.

પંડિત લોચનનો અંથ રાગ ‘તરંગિણી’ લગભગ ૧૫ મી સદીની શરૂઆતમાં ઉત્પન્ન થયો એમ મનાય છે. શારંગદેવ-કૃત ‘સંગીત રત્નાકર’ ના પ્રસિદ્ધ ટીકાકાર કલ્હિનાથ લગભગ ૧૪ મી સદીમાં થયા હતા. એવી જ રીતે ૧૪૮૫ અને ૧૫૦૦ ની વચ્ચે બંગાળમાં ચંતન્ય મહાપ્રભુએ ભજન-

કિર્તન દ્વારા સંગીતનો પ્રચાર કર્યો. દક્ષિણી ગ્રંથકાર રામા-
માત્યનો કણ્ઠાટકી સંગીતનો પ્રથમ વિસ્તૃત ગ્રંથ ‘સ્વરમેલ
કલાનિધિ’ લગભગ ૧૫ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ઉદ્ભવ્યો.
રાજા પુરહાનખાં દ્વારખીના દરબારના પ્રસિદ્ધ પંડિત પુંડલિક
વિકૃલના ચાર ગ્રંથો ઈ. સ. ૧૫૦૦ ની આસપાસમાં લખાયા.
આ ચાર ગ્રંથોનાં નામ આ પ્રમાણે છે—સદ્રાગ ચંદ્રોદય,
રાગમાલા, રાગમંજરી અને નર્તનનિર્ણય.

ઈ. સ. ૧૬૦૦ થી આગળ વધીએ તો ઈ. સ. ૧૬૧૦
માં જહાંગીરના રાજ્યકાળમાં પંડિત સોમનાથે ‘રાગ વિખોધ’
જેવા અમુલ્ય ગ્રંથને જન્મ આપ્યો. પંડિત દામોદર મિશ્રે
‘સંગીત દર્પણ’ નામનો ગ્રંથ આપ્યો. શાહજહાંના સમયમાં
એટલે કે લગભગ ઈ. સ. ૧૬૨૭ માં પં. અહોબલનો
‘સંગીત પારિજાત’ નામનો અમુલ્ય ગ્રંથ પ્રગટ થયો.

ઈ. સ. ૧૬૬૦ માં દક્ષિણના વિદ્વાન પંડિત વ્યંકટમખી-
એ કણ્ઠાટકી સંગીત પર લખેલા પોતાના ચતુર્દશિકાશિકા
નામના ગ્રંથમાં ગણિત વિદ્યાથી ઉત્પન્ન થતા કુલ ૭૨ થાટની
ચદ્ધતિ બતાવી.

ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૬૫૮ થી ઈ. સ. ૧૭૦૭ સુધીના
સમયમાં સંગીતના કદર શત્રુ ઔરંગઝેબનું રાજ્ય રહ્યું. તેણે
હુકમ કર્યો હતો કે મારા રાજ્યમાં એક પણ સાજ ન જોઈએ.
બધાં સાજ જીંડે જીંડે દાટી દો. ઔરંગઝેબના આ વિચારો
જેતાં પહેલી નજરે એમ જણાય છે કે ઔરંગઝેબ સંગીતનો
કેટલો વિરોધી હતો. કેઈપણ કાર્ય, કારણ વિના થતું નથી.

આપણે જાણીએ છીએ કે ઔરંગઝેબના વંશને સંગીત પ્રેમી હતા અને, ઔરંગઝેબ પછીના મોગલ શાસકોએ પણ સંગીત પ્રેમી હતા છતાં પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે એજ વંશમાં જન્મેલ ઔરંગઝેબના વિચારો આવા કેમ ? ઔરંગઝેબ ચૂસ્ત ઇસ્લામી હતો. હવે ઇસ્લામમાં કેઈક જગ્યાએ એવો હુકમ કર્યો છે કે માણસે નશામાં ચકચૂર થાને કે મસ્ત થવું નહિ ઔરંગઝેબે સંગીતનો પ્રભાવ જોયેલો, તેની વિચાર-સરણી મુજબ તેને લાગ્યું કે મધ્યાન અને સંગીતમાં કશો જ ફરક નથી કારણ બંનેથી માનવી મસ્ત બની જાન ભૂલે છે. આ કારણથી જ સંગીત પ્રત્યે તેને પૂર્વાગ્રહ બંધાયો હતો. આમ આડકતરી રીતે તો ઔરંગઝેબ પોતે જ એ સાબિત કરી આપે છે કે સંગીત એક મહાન કલા છે.

ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૭૧૯ ના કાળમાં મહંમદશાહ ‘રંગીલે’ ના દરબારના બે પ્રખ્યાત સંગીતજ્ઞો અદારંગ અને સદારંગ બાઈઓને આપણે ક્યાં નથી જાણતા ? તેઓએ કેટલાય ખયાલો બનાવ્યા જે આજે પણ પ્રસિદ્ધ છે છેલ્લે સંગીતને જ્યારે રાજ્યાશ્રય ન રહ્યો, અંગ્રેજો ભારતમાં પ્રવેશ કરી ચૂકેલા હતા ત્યારેય ૧૮ મી સદીમાં પં. શ્રીનિવાસનો ‘રાગતત્વ વિબોધ’ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. લગભગ આજ કાળમાં દક્ષિણી સંગીત પર તંજોરના મરાઠા રાજા તુલજેન્દ્ર લોંસલેના પણ ‘સંગીત સારામૃતમ્’ અને ‘રાગલક્ષણમ્’ નામના બે ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા.

આજની કેળવણીમાં સંગીતનું સ્થાન

—ડી. જી. શીંદે

આનંદની વાત છે કે આજે કેળવણીના ક્ષેત્રમાં એટલે કે સ્કૂલ અને કોલેજોમાં સંગીતને સ્થાન મળ્યું છે પરંતુ બીજગણિત, વિજ્ઞાન વગેરે વિષયોને જે સ્થાન (મહત્તા) મળ્યું છે તેવું સ્થાન હજુ સુધી સંગીતને નથી મળ્યું. મારો એવો નમ્ર મત છે કે સંગીતને પણ બીજા વિષયો જેટલી જ મહત્તા મળવી જોઈએ. હવે, બાલમંદિરોમાં બાળકો ને આજે સંગીતમાં રસ લેશે તો જ આવતી કાલનાં તે જુવાનિયાં સંગીતને, સ્કૂલ અને કોલેજોમાં મહત્તા અપાવશે.

સંગીત શું છે અને શું નથી? સંગીતથી શું શક્ય છે અને શું અશક્ય છે તેની ચર્ચા અત્રે અસ્થાને ગણાશે, તેમ છતાં એટલું તો કહીશ જ કે આપણા વિદ્વાનો (ભલેને તે સંગીતરો હોય કે ન હોય) એકમત છે કે સંગીત એક દૈવી કળા છે, મનુષ્યને તેનાથી અવલુંનીય શાંતિ પ્રાપ્ત થાય છે. જો આમ જ છે તો પછી એ કળાને કાં ન વિકસાવવી? કોઈ કહેશે કે સરગમોની ગોખણપટ્ટી કરતાં નાનાં બાળકોનાં કુમળાં મગજ ખરાબ થઈ જાય. વાત તદ્દન સાચી છે પણ શરૂથી જ બાળકને નાના નાના જોડકણાં, લલિત શબ્દોથી ભરપૂર એવા નાનકડાં કાવ્યો વગેરે ને રાગના બંધારણમાં ગાતાં શીખવવામાં આવે તો હું ધાર છું ઘણું સારું પરિણામ આવે. અમુક સમય બાદ તે બાળકને જ્યારે સમજ પડશે કે અમુક કાવ્યનો રાગ-ઢાળ એટો સંગીતશાસ્ત્રમાં એક પ્રસિદ્ધ રાગ

છે ત્યારે તે પોતે જ એમાં આગળ વધવા અને વધુ જાણવા પ્રયત્નો કરશે.

આજની કેળવણીમાં સંગીતને જો અગ્રસ્થાન આપવું હોય તો ખીન્નું પણ એક સૂચન છે. આજે સંગીતકલા જો લોકપ્રિય થશે તો પણ તેને કેળવણીમાં અગ્રસ્થાન મળશે. આપણે જોઈએ છીએ કે હાલનો યુગ એ વૈજ્ઞાનિક યુગ છે. દરેક મનુષ્ય આજે દરેક બાબત ઝડપી પ્રાપ્ત થાય એમ ધારે છે. રાગની જમાવટ માટે, રાગનું વાતાવરણ જમાવવા માટેના લાંબા લાંબા રાગ વિસ્તાર લોકોને સાંભળવા ગમતા નથી યા તો તે સાંભળવા તેમને સમય નથી. આ વૈજ્ઞાનિક યુગમાં આપણું માનસ જ આવું થઈ ગયું છે. હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીત એક કલા છે, આ કલાને વૈજ્ઞાનિક યુગને અનુરૂપ કરવી છે, ત્યારે કલા અને વિજ્ઞાન એ બંને જુદી જુદી બાબતો છે—વિજ્ઞાન અચલ રહે છે, કલા બદલાતી રહે છે, અગર જો કલા બદલાતી ન રહે તો એમાં નવીનતા ન આવતાં તે કલા રહેતી નથી. માટે વૈજ્ઞાનિક યુગ સાથે એકતા સાધવા માટે આપણે સંગીત કલાનું રૂપ બદલવું પડશે. રાગ વિસ્તાર ટૂંકા કરવા પડશે, એવી તાનો લેવી પડશે કે જે ફક્ત રાગના પકડ સ્વરોની જ બનેલી હોય અને તે તાનોની સંખ્યા પણ નાની રાખવી પડશે. આમ કરતાં કદાચ આવિર્ભાવ, તિરોભાવ વગેરેને સ્થાન ન પણ રહે, કલાકારને પોતાની કલા, મૌલિકતા બતાવવા માટેનું, ક્ષેત્ર ન પણ રહે, પરંતુ આમ કર્યા વગર છૂટકો જ નથી.

આ ઉપરાંત ખીણ અનેક રીતે સંગીતનો પ્રચાર કરી સંગીતને કેળવણીમાં યોગ્ય સ્થાન આપી શકાય છે. સંગીત સંબંધી માસિકો, પત્રિકાઓ પ્રસિદ્ધ કરવાથી, શાસ્ત્રીય સંગીત-મય ફિલ્મોનું ઉત્પાદન વધારવાથી, બહારમાં સંગીતના કાર્યક્રમો યોજવાથી, ઊગતા કલાકારોને માટે સ્કૉલરશીપ યા તો વાઘો વગેરેની વ્યવસ્થા કરી આપવાથી પણ સંગીતને ઊંચું લાવી શકાય છે.

બની શકે છે કે મારાં નમ્ર સૂચનો વિદ્વાનોને માન્ય ન પણ હોય; પરંતુ એટલું તો ચોક્કસ કહીશ કે આજની કેળવણીમાં સંગીતને અગ્રસ્થાન અપાવવા, સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવું જ પડશે અને સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવા, સંગીતની જૂની ધરેડ બદલવી જ પડશે.



આફતાબે મૌસિકી ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં

ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંનો જન્મ ઈ. સ. ૧૮૮૬માં થયો હતો. તેઓ આગ્રાના રહેવાસી હતા. તેમના પિતાનું નામ સખ્દર હુસેનખાં હતું. ઉ. ફૈયાઝખાંનો પિતૃવંશ તેમજ માતૃવંશ લગભગ ત્રણ ચાર પેઢીઓથી સંગીતમાં જાણીતો હતો. એમ કહીએ તો અતિશયોકિત નથી. પિતૃવંશમાં સખ્દર હુસેનના દાદા રમઝાનખાં ‘રંગીલે’ હતા જેમના ઘરાણાથી હાલ પણ ઉ. ફૈયાઝખાં ઓળખાય છે, માતૃવંશમાં આગ્રા ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપક ગઝોબુદ્દાઉલ્લાહ હતા. ઉ. ફૈયાઝખાંની પહેલી પત્ની, ખાંસાહેબ ફૈઝમહમ્મદખાં (પં. ભાસ્કરબુવા બખ્તેના ગુરુ)ની પુત્રી અને બીજી પત્ની તે ફૈયાઝખાંના પિતૃ અને માતૃવંશના ઘણાજ જૂના એક ગવૈયાની પુત્રી હતાં. ઉપરોક્ત ગદાજ વંશે દુપદ-ધમારમાં જ પ્રખ્યાત હતા. ઉ. ફૈયાઝખાંને નાનપણથી જ સંગીતનો શોખ હતો. તેમનાં માતૃશ્રી ગર્ભવંતી હોવાથી તેઓ આગ્રા પોતાના પિતા ગુલામઅબ્બાસખાંને ત્યાં રહેવા ગયાં હતાં ગુલામઅબ્બાસખાંને પુત્ર ન હોવાથી બાળક ફૈયાઝનું લાલન પાલન

તેઓ ઘણા હોંશથી કરતા. બાળપણમાં જ રમાડતાં રમાડતાં, ગુલામઅબ્બાસખાં ફૈયાઝ પાસેથી ચીજો તૈયાર કરાવી લેતા. આમ નાનપણથી જ ફૈયાઝનું સંગીત શિક્ષણ શરૂ થયું હતું, આ ઉપરાંત ગુલામઅબ્બાસખાંને ઘેર બધાજ ગવૈયાઓ આવતાજતા હોવાથી દરેક જણ પાસેથી તેમને (ફૈયાઝખાને) રોજ નવીનવી ચીજો શીખવા મળતી. વર્ષમાં લગભગ ૭-૮ મહિના તો ગુલામઅબ્બાસખાં સાથે બાળક ફૈયાઝ જુદા જુદા સંગીતકારોને ત્યાં ફરતા, આમ સારા સારા ગવૈયાના ગીતો ફૈયાઝને કાને પડતાં. ગુલામઅબ્બાસખાં તેમજ બીજા ગવૈયાઓ ફૈયાઝને મોટા ગવૈયાઓની ગાયકી સમજાવતા.

ઈ સ. ૧૯૦૬માં વીસ વર્ષની ઉંમરે ફૈયાઝે મૈસુર દરબારમાં એવું સુંદર ગાયું કે, મૈસુરના મહારાજાએ તેમને સુવર્ણ ચંદ્રક એનાયત કર્યો, અહીંથી જ તેમની કીર્તિના શ્રીગણેશ મંડાયા. આગળ જતાં ૧૯૧૨માં વડોદરાના મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડે તેમની ગાયકી સાક્ષી અને દરબારી ગવૈયા તરીકે તેમની નિમણૂંક કરી આથી તેમની કિર્તી આદે દિશામાં પ્રસરી અને તેઓ ફૈયાઝના, ઉસ્તાદ ફૈયાઝખા થયા.

ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાને બાળપણથી જ સંગીતની તાલીમ મળેલી હોવાથી તેમનાં ગીતો વિશેષ નિયમબદ્ધ દેખાય છે. ખાંસાહેબના સમયમાં એક એવો રિવાજ હતો કે, ગવૈયાઓએ હાર્મોનિયમની ચોથી કાળી પટ્ટીથી પણ ગાવું નોંધ્યો.

ખાંસાહેબને આ જાખત અયોગ્ય લાગી અને તેમના પોતાના અવાજને જોળખીને પોતાની યોગ્ય મર્યાદામાં રહીને જ તેઓ ગાતા. આથી તેમના અવાજમાં ખોટી તાણાતૂણી થતી નહિ. તેમનો સ્વર કાળી પહેલી યા તો સફેદ પહેલી મુધીનો જ હતો. પોતાના કંઠને સ્વાભાવિક મર્યાદા મુધી જ ફેળવેલો હોવાથી ખાંસાહેબનો અવાજ ભરાવદાર, વજનદાર અને જબ્બારીદાર હતો. તેમનો મંદ્ર સપ્તકનો પંચમ સ્વર પણ દ્વરથી સ્પષ્ટ સંભળાતો.

ધ્રુપદ ગાવા તરફ ખાંસાહેબનો વિશેષ પ્રેમ દેખાય છે. નોમ્-તોમ્ પણ તેમને પ્રિય હતો. મોટેભાગે તોડી, આશા-વરી, મુલતાની, મિયાંમલ્હાર, ચમન, પુરિયા, દરબારી-કાનડા વગેરે પ્રસિદ્ધ રાગ જ આલાપ-તાન કરનાર ગાયકોને અધિક પ્રિય હોય છે, પરંતુ ખાંસાહેબ, પ્રસિદ્ધ રાગ ઉપરાંત એટલી જ કુશળતાથી રામકલી, દેશી, સિંધુરા, ળરવા, ખટ, મેઘ-મલ્હાર, મધુહાકેદાર વગેરે અપ્રસિદ્ધ રાગમાં પણ આલાપ કરતા, નોમ્-તોમ્ કરતા. ખાંસાહેબની ગાયકીમાં એક મોટી વિશિષ્ટતા એ હતી કે નોમ્-તોમ્ ના આરંભમાં જ, જે ચાર સ્વરોમાં જ તેઓ રાગની સંપૂર્ણ છાયા ઉત્પન્ન કરી શકતા.

ખાંસાહેબ ઉત્તમ કવિ પણ હતા. તેમની માતૃભાષા વજ હતી. આપણા સંગીતનાં ૯૦ ટકા ગીતો વજ ભાષામાં છે કદાચ ૧૦ ટકા જ મારવાડી, પંજાબી, બિહારી, ગુજરાતી, જિહારી, પર્શિયન વગેરે ભાષાઓમાં છે. ખાંસાહેબને વજ-

ભાવાનુ' ઘણું સારું જ્ઞાન હતું. તેમના ખ્યાલના પ્રત્યેક શબ્દ અર્થપૂર્ણ અને ભાવનાપૂર્ણ હતા. તેમના ખ્યાલમાં ગ્વાલીઅર ઘરાણાના કાયદા ઉત્તમ રીતે પાળેલા દેખાઈ આવે છે.

“પ્રેમ પિયા” નામના શિર્ષક નીચે અનેક રાગમાં સુંદર ચીન્તે તેમણે ગૂંથી છે. હુમરી દાદગ અને ગઝલ ગાવામાં પણ ખાંસાહેબ પહેલા નંબર હતા. આમ ધ્રુપદ—ધમાગ્ધી લઈને ઠેઠ ગઝલ, હુમરી સુધીની સર્વપ્રકારની ચીન્તે તે કુશળતાથી ઉત્તમ રીતે ગાઈ શકતા હોવાથી ઘણા લોકો તેમને ‘ચતુરંગ ગૈયા’ પણ કહે છે. આ જ કારણે લઈને તેમને આફતાબે મૌસિકી સંગીત રત્ન ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાનું ણિરુદ્દ લોકોએ આપ્યું છે. જિર્દુમા ‘આફતાબ’ એટલે સૂર્ય અને ‘મૌસિકી’ એટલે સંગીત, આફતાબે મૌસિકી એટલે સંગીતનો સૂર્ય.

વ્યક્તિના સ્વભાવની છાયા તેની કળામાં જ દેખાઈ આવે છે ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાનું ગાયન જોણેજોણે સાંભળ્યું છે તે દરેક સાક્ષી આપશે કે ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં રંગીલી વૃત્તિના હતા અને તેથી જ પોતાની કળામાં તેઓ મસ્ત—પૂની રહેતા. ગાતી વખતે રાગના રમનિધિમાં સંપૂર્ણપણે ખામાહેબ ગળા-હૂળ થઈ જતા. કરુણ રાગ વળતે તેમનો ચહેરો કરુણામય થતો અને તે વખતે, તે ગાયનના શબ્દોઆરમાં પણ ભારો-ભાર કરુણા જણાતી હુમરી ગાતી વખતે તેમના ચહેરા પર ખરેખર સ્ત્રીઓ જેવા જ આળેહૂબ ભાવ પ્રકટ થતા.

લક્ષ્મી અને સરસ્વતી બન્ને એક ઠેકાણે રહી શકે

જ નહી, એવી આપણામાં કહેવત છે. ઉસ્તાદ ફ્રેયાઝખાં પર
 બાળપણથી સરસ્વતીની કૃપા તો હતી જ પરંતુ લક્ષ્મી પણ
 એટલા જ પ્રેમથી તેમની પાસે આવીને વસી હતી. આથી
 ગવૈયાઓમા ખાંસાહેબ ફ્રેયાઝખાં ઘણાજ લાગ્યશાળી કહેવાય
 છે. નાનપણથી જ તેમને અનેક જગ્યાએથી પૈસા મળતા
 રહેલા. એક વખત તેમનું ગાયન સાંભળીને ઇંદોરના
 શ્રીમંત સર તુકોજીરાવ મહારાજ એટલા ખુશ થઈ ગયા
 કે તેમણે પોતાની લગલગ ઉપિયા ૧૫ હજારની મોતીની માળા
 તેજ વખતે ખાંસાહેબને અર્પણ કરી દીધી. આ ઉપરાંત નાની
 મોટી અનેક ભેટ સોગાદો (તેમજ સુવર્ણચંદ્રકો) રાજરજવાડા
 તરફથી તેમને મળતી જ રહેતી, પણ ખાંસાહેબ પૈસા બાળતમાં
 હાથના છૂટા હોવાથી તેમની પામે સિલક કદી રહેતી નહિ.
 “પહેલાં પોતાનું તેમજ મિત્રોનું ખાવું પીવું, પછી કપડાંલત્તાં
 અને પછી પૈસા વધે તો ઘરબાર અંભાળવું” આ તેમનો
 મુદ્રાલેખ હતો. આવી રીતે તેમણે કેટલાય રૂપીઆ વાપરી
 નાખ્યા હતા. ફક્ત મહેશ્વિલામાં મળેલા સુવર્ણચંદ્રકો જ
 તેમણે સારી રીતે સાચવી રાખ્યા હતા. કોઈપણ નવીન
 સ્થળે ગાવા જવાનું હોય ત્યારે એક વખત તે બધાજ
 ચંદ્રકો શરીર પર લટકાવી, હાથમાં સુંદર લાકડી લઈને
 ત્યાંની બજારમા એકાદ ચક્કર લગાવવાનું તેઓ ભૂલતા
 જ નહિ, તેમ છતાં તેમનો સ્વભાવ નમ્ર હતો, સાદો
 હતો. ગમેતેવા સ્વભાવવાળા માનવી સાથે તેઓ સહેલાઈથી
 લખી જતા. કોઈપણ ગવૈયો વડોદરામા બંધ કે તરત જ
 ખાંસાહેબ, પોતાનો ખાસ અંગત સ્વજન માનીને તેને

પોતાને ઘેર લઈ જતા, આગ્રહપૂર્વક તેને જમાડતા ત્યારે જ તેઓ એમ માનતા કે ‘જવૈયાનો મેં યોગ્ય સત્કાર કર્યો છે.’

પેટના દર્દથી તા. ૫-૧૧-૧૯૪૯ ને રવિવારે, વડોદરામાં ખાંસાહોળનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

સંગીતમાં તાલની મહત્તા

દુનિયાનાં દરેક કાર્યો મહદ્દઅંશે તાલમાં જ થતાં હોય છે. રસ્તે ચાલતાં આપણા હાથ અને પગ તાલમાં ચાલે છે. ચંત્રોના પૂર પૂર વગેરે વિચિત્ર અવાજો તાલમાં થાય છે. નાતું બાળકે પણ તાલમાં રહે છે. પક્ષીઓ, પતંગિયાઓ અને જમીનમાં વસતાં સાપ જેવાં પ્રાણીઓનાં પણ નિત્ય કર્મો જેવાં કે ઉડવું, ચાલવું વગેરે તાલબદ્ધ થતાં હોય છે. કહેવાનો આશય એ છે કે ઉપરોક્ત બાબતો તરફ આપણે ધ્યાન આપીએ તો સહેલાઈથી આપણે તાલની મહત્તા સમજી શકીશું.

સંગીત સાગરમાં તરવા તાલની આવશ્યકતા છે. સમુદ્રનું પાણી કયાં અને કેટલું ઊંડું છે, કયાં વિદ્યારંભ માટે યોગ્ય શકાય એમ છે, કઈ જગ્યાએ ચેનાથી બચવા માટે ગતિ વધારવાની યા એાછી કરવાની છે, દિવાદાંડી કયાં છે વગેરે જ્ઞાન જો તરવૈયાને ન હોય તો તેને માટે તરવું મુશ્કેલ બને છે. આવી જ રીતે સંગીતમાં તાલનું કાર્યક્ષેત્ર પણ વિશાળ

છે. તાલ વગરનું સંગીત જીવ વગરના શરીર જેવું છે. તાલથી જ માનવી યોગી બને છે.

પંડિત અમરસિંહના ‘અમરકોષ’માં તાલની વ્યાખ્યા છે—તાલઃ કાલક્રિયામાનમ્ એટલે કે કાળ-ક્રિયા (સમય-ગતિ) ને માપે છે તે તાલ. ગાયન, વાદન, અને નૃત્યમાં તાલ અત્યંત મહત્વપૂર્ણ છે. મૃદંગ, ઢોલ, તળલાં, મંજીરાં વગેરેથી તાલનો નિર્દેશ થાય છે. હાથની આંગળીઓ યોગ્ય રીતે ગણીને તાળી આપવાથી પણ તાલ જાણવાની પ્રથા પ્રચલિત છે. પ્રહાર કરીને ભિન્નતા બતાવવી આ બે મુખ્ય કાર્ય તાલનાં ગણાવી શકાય.

બેતાલું ગાયન એટલે રૂદન એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી કારણ રૂદનમાં સ્વરો તો સ્વાભાવિક હોય છે પરંતુ તાલનો અભાવ હોય છે. શ્રોતાગણ રાગના રસમાં તટ્લિન તો થાય છે જ પરંતુ સાથે સાથે એ પણ ધ્યાન રાખે છે કે કલાકાર ક્યાં અને કેવી રીતે સમ પર આવે છે, ક્યાં તાલ ચૂકે છે. આમ, શ્રોતાઓને પરિક્ષક બનાવનાર પણ તાલ જ છે.

તાલની આટલી મહત્તા સમજ્યા પછી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ગાયકનો કંઠ મધુર હોય, વાદકનો હાથ અગ્રેહ હોય, સંગીતની બધી જ આંદીધૂંટીઓ કેમ લેવી ક્યાં લેવી તે કળાકાર જાણતો હોય પણ જો તેના પ્રયોગમાં તાલ નથી તો તેની કિંમત કોડીની છે.

સંગીતની પરિક્ષાઓમાં ઘણીવાર જે રાગની કે, જે તાલની તુલના કરવાના પ્રશ્નો વિદ્યાર્થીને પુછાય છે. રાગની તેમજ તાલની તુલના કરતી વખતે કઈ કઈ બાબતો લક્ષમાં લેવી જોઈએ તે વિચારીએ.

└ થાટ, વાદી-સંવાદી, આરોહાવરોહ, સંભય, બતિ, રસ, પ્રકૃતિ, વર્ણિત સ્વર, રાગની વિશિષ્ટતા, વિસ્તાર સંપતક વગેરે બાબતોનો આધાર લઈ, જે રાગની તુલના કરવી ખંડ, માત્રા, તાલની વિશેષતા, તાલનો કયા ગીતપ્રકાર સાથે સુમેળ છે વગેરેનો આધાર લઈ, જે તાલની તુલના કરવી. તુલના કરતી વખતે સરખામણી અથવા ભેદ, બતાવી શકાય પરંતુ ભેદ બતાવતી વખતે, સરખામણી ન થઈ શકે તે વિદ્યાર્થીઓએ યાદ રાખવું જોઈએ.

- રાગ બિહાગ અને તિલંગની તુલના આ રીતે થઈ શકે-

બિહાગની ઉત્પત્તિ યમન ઠાટમાંથી છે જ્યારે તિલંગની ઉત્પત્તિ ખમાજમાંથી છે તેમ છતાંય તેમના આરોહ અને વાદી-સંવાદી એક જ છે. બંનેનો આરોહ છે, નિસાગમપનિસાં બંનેના વાદી-સંવાદી છે ગનિ. બંને રાગના અવરોહ જુદા છે. બિહાગનો અવરોહ સાંનિધપ, મપ, ગમગ, રેસા તિલંગનો અવરોહ સાનિપમગસા છે. તિલંગનો સમય રાત્રીનો દ્વિતીય પ્રહર મનાય છે જ્યારે બિહાગનો સમય રાત્રીનો પહેલો પ્રહર ગણાય છે બંને રાગનો રસ શૃંગાર છે તેમ છતાંય તિલંગની પ્રકૃતિ અંચળ છે, બિહાગની ગંભીર છે. બિહાગની બતિ ચોરવ-

સંપૂર્ણ છે, તિલંગની ઓડવ છે જિહ્વાગનો વિસ્તાર સપ્તક મંદ્ર-મધ્ય છે જ્યારે તિલંગનો મધ્ય-તાર છે. તિલંગને જોગ રાગથી બચાવવાનો છે, જિહ્વાગને નંદ અને જિહ્વાગડથી બચાવવાનો છે. તિલંગમાં ડુમરી જ્યારે જિહ્વાગમાં વિલંબિત તથા દ્રુત બચાવ ગવાય છે.

હવે ત્રિતાલ અને અપતાલની તુલના આ રીતે થઈ શકે—

ત્રિતાલ અને અપતાલના ખંડ સરખા છે પરંતુ ત્રિતાલના દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે જ્યારે અપતાલમાં દરેક ખંડ અનુક્રમે બે, ત્રણ, બે, ત્રણ માત્રાના છે, આમ ત્રિતાલમાં સોળ માત્રા ચાર ખંડમાં હોય છે, અપતાલમાં દશ માત્રાઓ ચાર ખંડમાં હોય છે. વિલંબિત, મધ્ય તેમજ દ્રુત લયમાં અને તાલનો પ્રયોગ થાય છે તેમ છતાં અપતાલ કરતાં ત્રિતાલમાં ગીતમંત્રરોની બંદિશ વધુ આકર્ષણ જમાવે છે, જે કે હાલના કેલાકારો પોતાના તાલજ્ઞાન બતાવવા અપતાલનો

કયો ખંડ કેટલી વાર વગાડ્યો તે સહેજે ભૂલી જવાય જ્યારે
ઝપતાલમાં તેવું નથી.

તુલના કેવી રીતે થઈ શકે તેના બે દાખલા (૧) રાગ
અને (૨) તાલ આપણે જોયા. એવી જ રીતે ગીત
પ્રકારોની તુલના કરવી જેમકે, ખયાલ અને ધ્રુપદ, ગીત અને
તારાના, હુમરી અને ટપ્પા, હોરી અને લક્ષણગીત વગેરે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (૨જી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(આશ્ચર્યજનક શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત ચતુર્થ વર્ષ

સમય ત્રણ કલાક તા. ૧૪-૭-૫૮ ગુણ ૧૦૦

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે,
બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબો લખો.
વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદનો પ્રશ્ન અને ગાયન

વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. ઈ. સ. ૧૩૦૦ થી ઈ. સ. ૧૯૦૦ સુધીના સમયની ભારતીય સંગીતની રૂપરેખા આલેખો.
૨. કોઈપણ પાંચ સમજાવો—કાંટ, ગાયક, નાયકી, તંત્ર-કાર, આવિર્ભાવ-તિરોલાવ, ગ્રામ, શ્રુતિ.
૩. (સા) મહુમ ખાંસાહેબ ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં (ર) પંડિત શારંગદેવ (ગ) અમીર ખુશરૂ (મ) તાનસેન (પ) સ્વામી હરિદાસ.—ગમે તે બે સંગીતકારોનાં જીવન ચરિત્રો આપો.
૪. કોઈપણ ત્રણ સમજાવો:—સ્વરસ્થાન નિયમ, ગાયકોના ગુણાવગુણો. સમપ્રકૃતિ રાગ અને છાયાલગ રાગ. આધુનિક ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના શુદ્ધ સપ્તકમાં સાત સ્વરો પર કયા નંબરની શ્રુતિઓ આવે છે ?
૫. ગમે તે એક વિષય પર આશરે ૩૦ લીટીનો નિબંધ લખો:—રાગ અને રસ, સંગીતને કાવ્ય સાથેનો સંબંધ, સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ, હું સંગીતકાર બનું તો—.
૬. સંપૂર્ણ માહિતી સાથે કોઈપણ ચાર તાલ લિપિબદ્ધ લખો:—ગજઝંપા, વસંત, વિલંબિત એકતાલ, રુદ્ર, ઝુમરા, તિલવાડા.

૭. ગમે તે પાંચ વિધાનો સુધારી ફરીથી લખો —

(સા) સ્વામી હરિદાસ મહમદશાહ ‘રંગીલે’ ના સમકાલીન હતા.

(ર) ટપ્પાના શોધક ચોરીમિયાં હતા.

(ગ) પં. ભાતખડેજીનો ચતુર્દશીમકાશિકા ગ્રંથ સંગીતમાં આધારભૂત ગ્રંથ મનાય છે

(મ) ગ્રામ એટલે જ મૂર્છના.

(પ) હરેક રાગમાં નવ રસ પૈકી જ એકાદ રસ હોય છે.

(ધ) ભારતમાં મોગલ બાદશાહોના સમયમાં આપણું સંગીત ઉચ્ચ કક્ષાએ હતું, મોગલ બાદશાહ ઔરંગઝેબના તરાના તો આજે પણ લોકપ્રિય છે.

(નિ) બિઆડ એટલે એક માત્રામાં ૩૬ માત્રાનો સમાવેશ.

(સા) રાગનુ વાતાવરણ જમાવવા માટે કુશળ કલાકારોને ઝાઝો સમય લાગતો નથી અને તેથી તેમના ગાયનમાં તાલની જરૂર નથી.

(રિ) ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંની અને પડિત વિષ્ણુ દિગમ્બર પલ્લુધરની આર્થિક બાબત સદ્દર હોત તો તેઓ સંગીતની ઘણી સેવા કરી શક્યા હોત.

વાદન વિભાગ

૧. વાયોલીનનું ચિત્ર દોરી તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો વાયોલીનના તાર મેળવવાની જેટલી રીતો તમે જાણતા હો તે લખો.

૨. સિતારનું ચિત્ર દોરી, તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો.
મસીતખાની ગત અને રઝાખાની ગત વિષે તમારું
મંતવ્ય રજૂ કરો.
૩. તબલાંનું ચિત્ર દોરી તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો.
તબલાંના ઘરાણાં વિષે સંક્ષિપ્તમાં માહિતી આપો.
૪. વાજીંત્રોના કયા પ્રકારમાં દિલરૂખા આવી શકે ? દિલરૂખા-
નો સંબંધ ગાયકી સાથે ખરો ? શા માટે ?



--- વિભાગ ---

સરસ્વતી વીણા એ દક્ષિણ ભારતનું, તંતુ અને ધન મિશ્રિત પ્રકારનું વાદ્ય છે. સરસ્વતી વીણાને 'શુદ્રવીણા' એ નામથી પણ ઘણા ઓળખે છે. સરસ્વતી વીણાની ઉત્પત્તિ સ્વયં સરસ્વતી દેવીએ કરેલી છે એમ મનાય છે.

સરસ્વતી વીણાને બે તુમડાં હોય છે. સામાન્યતા આ તુમડાં લાકડાને કેતરીને બનાવેલાં હોય છે. વીણાના ઉપરના ભાગમાં એક તુમડું સ્ક્રૂથી ડાંડ સાથે જોડેલું હોય છે આ જ છેડા પર મોર, સિંહ કે એવી બીજી કોઈ આકૃતિની નકશી હોય છે. બીજું તુમડું સિતારની જેમ જ હોય છે. સિતાર જેવાં જ સરસ્વતી વીણાના-ભાગોનાં નામ પણ છે જેમકે, તળલી, ડાંડ, મેરુ, તારગ્રહ વગેરે. સરસ્વતી વીણાના ડાંડ પર ચોવીસ પડદા હોય છે, ઉપર નીચે સરકી શકે માટે પડદાને મીણુ જેવા પદાર્થથી ચોંટાડેલા હોય છે. પડદાને સરકાવવા માટે આ પદાર્થને થોડી ગરમી આપવી પડે છે.

આ વાદ્યમાં સાત તાર બાંધેલા હોય છે જેમાંથી ચાર તાર મુખ્ય ગણાય છે બાકીના ત્રણ તાર સહાયક સ્વરો માટે વપરાય છે, જેનો ઉપયોગ સિતારના ચિકારીના તાર

જેવો થાય છે. સરસ્વતી વીણાનો પહેલો તાર પોલાદનો હોય છે અને તે મધ્ય પડ્જમાં મેળવાય છે, બીજો તાર પણ પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર પંચમમાં મેળવાય છે, ત્રીજો તાર પિત્તળ હોય છે જે મંદ્ર પડ્જમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો ખરજનો તાર પણ પિત્તળનો હોય છે, પાંચમો મધ્ય પડ્જનો તાર પોલાદનો હોય છે, 'છઠ્ઠો તાર પોલાદનો હોય છે અને તે મધ્ય પંચમમાં મેળવાય છે. સાતમો તાર, તાર પડ્જમાં મેળવાય છે અને તે પણ પોલાદનો હોય છે. 'ખોળામાં લઈને વીણા વગાડવાની પ્રથા પ્રચલિત છે. આ વાદ્યને વગાડવાની બે રીતો છે (૧) નખખીથી (૨) નખ વધારીને નખથી. સરસ્વતી વીણાનો પ્રચાર આગળ જણાવ્યા મુજબ દક્ષિણ ભારતમાં છે અને તેથી જ કર્ણાટકી સંગીતમાં તેનો ઉપયોગ વધુ થાય છે. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં હજુ 'મુધી' સરસ્વતી વીણાએ યોગ્ય સ્થાન મેળવ્યું નથી.

સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશારદ)

અગાઉના પાચ વિભાગ-સંગીત પ્રારંભિક, સંગીત પ્રથમ વર્ષ, સંગીત દ્વિતીય વર્ષ, સંગીત તૃતીય વર્ષ અને સંગીત ચતુર્થ વર્ષમાં, સંગીત વિષયની માહિતીનો આપણે અભ્યાસ કર્યો. ક્રિયાત્મક સંગીત પ્રયોગોમાથી કેઈપણ પ્રશ્ન પુછાય તો તે લખવાની સંપૂર્ણ આવડત સંગીત પંચમ વર્ષના વિદ્યાર્થીમાં હોવી જોઈએ દા. ત આપેલ કેઈપણ બે રાગની તુલના, પ્રાચીન રુપકાલાપ અને આધુનિક આલાપની તુલના ઉત્તર હિન્દુસ્તાની તાલ પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની તાલ પદ્ધતિની તુલના વગેરેને લેખન દ્વારા બતાવવાનું જ્ઞાન, કેઈ પણ રાગની સ્વરમાલિકા બતાવવાનું જ્ઞાન, નાની મોટી બોલ તાન અથવા તાન વગેરે રચવાનો શક્તિ, પારખવાની આવડત અને વૃંદ-વાદનની ગત ચૈલિનું યથોચિત જ્ઞાન, આ વર્ષમાં અત્યંત જરૂરી છે.

આપણે ઘણીવાર સાંભળીએ છીએ કે અમુક કલાકાર આ ઘરાણાનો છે ત્યારે હવે ‘ઘરાણું’ એટલે શું અને હાલ સુખ્યત્વે કેટલાં ઘરાણા સંગીતમાં પ્રસિદ્ધ છે તેનો અભ્યાસ કરીએ

ભુતકાળના કેટલાક સંગીતકારો, પોતાની ગાયકી પોતાના વંશજો દ્વારા કે પછી પોતાના શિષ્યો દ્વારા પ્રચારમાં લાવ્યા હતા. આગળ જતાં આ પદ્ધતિઓને ‘ઘરાણું’ એ નામ આપવામાં આવ્યું. ઘરાણુંઓનાં નામ, ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપક પરથી અપાય છે. ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપકના વંશજો અથવા શિષ્યોની પરંપરાઓ પર ઘરાણાનું અસ્તિત્વ નક્કે છે. સાદી ભાષામાં કહીએ તો ‘ઘરાણું’ એટલે ‘વાડા’. ઘરાણા પરથી એ બાણી શકાય છે કે તેનો શોધક કેવા પ્રકારની ગાયકીનો પ્રયોગ ભુતકાળમાં કરતો હશે. આ દૃષ્ટિએ ઘરાણાંથી આપણે ભુતકાળના સિન્ન સિન્ન સંગીતકારોની ગાવાની શૈલિઓ બાણી શકીએ છીએ, તેમ છતાં સંગીત એક કલા છે, કલાને મધન હોતાં નથી ન્યારે ઘરાણાંઓ તો વાડા બાંધી દે છે એટલે એ રીતે ઘરાણાંઓનું અસ્તિત્વ ન હોવું જોઈએ એમ પણ કેટલાક વિદ્વાનો

તેમની વાણી ખંડહરવાણી કહેવાય છે. શ્રીચંદ નામના કલાકાર નોહારના વતની હતા અને તેમની વાણી નોહાર-વાણી તરીકે પ્રચલિત થઈ.

ઉપરોક્ત કુલ ચાર વાણી (ગોડી, ડાગુર, ખંડહર અને નોહાર) માંથી ઘરાણાંની ઉત્પત્તિ થઈ.

આપણા સંગીતમાં હાલ મુખ્યત્વે નીચે જણાવેલાં ઘરાણાં પ્રચલિત છે. ગોખરહરી અને ખંડહર વાણીમાંથી રામપુર ઘરાણા અને જાલિયર ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ છે. રામપુર ઘરાણામાં મહમદઅલીખાં, સાદતઅલીખાં, હામિદઅલીખાં વગેરે પ્રખ્યાત ગવૈયાઓ ગણાય છે. જાલિયર ઘરાણામાં હસ્સુખાં, ઉસ્તાદ નથેખાં અને તેમના પુત્ર નિસારહુસેનખાં, ફૈઝમહમદખાં વગેરે પ્રખ્યાત કલાકારો ગણાય છે.

નોહારવાણીમાંથી આગ્રા ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ. આગ્રા ઘરાણાનાં મુખ્ય અંગો મુખદ, ધમાર અને ખયાલ છે. લગભગ છેલ્લાં ૭૫ થી ૮૦ વર્ષમાં આ ઘરાણાના મોટા ભાગના ગાયકો સ્વર્ગસ્થ થયા છે. ઉસ્તાદ વજીરખાં અને તેમના પુત્ર ખ્યારખાં, ફિદાહુસેનખાં સરોદિયા, આશકઅલીખાં, બાલકૃષ્ણબુવા ઈચલકરંજીકર, અઘોષબાણુ ચક્રવર્તી, વગેરે આ ઘરાણાના નામાંકિત કલાકારો ગણાય છે.

ડાગુરવાણીમાંથી અલ્લાદિયા ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ એમ મનાય છે. આ ઘરાણામાં ઉસ્તાદ અલ્લાદિયાખા અને તેમના પુત્ર સ્વ મજીદખાં, શ્રીમતિ કેસરબાઈ વગેરે જાણીતા કલાકારો ગણાય છે.

ગ્વાલિયર ધરાણામાંથી જ સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાંએ જયપુરના કિરાણા ધરાણાની ઉત્પત્તિ કરી. અબ્દુલ કરીમખાંના ભાઈએ અબ્દુલમજીદ, અબ્દુલહુકમ વગેરે કિરાણા ધરાણાના નામાંકિત કલાકારો કહેવાય છે.

ખંડુર તથા ગોખરહરીવાણીમાંથી મનરંગ ધરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ છે. આ ધરાણામાં અલ્લાખદેખાં અને ઝરફીનખાં નામાંકિત કલાકારો ગણાય છે.

આગ્રા ધરાણામાંથી જ રંગીલા ધરાણું પ્રસિદ્ધ થયું. રમઝાનખાં ‘રંગીલે’ આ ધરાણાના શોધક છે આ ધરાણામાં રમઝાનખાં ‘રંગીલે’ અને તેમના પૌત્ર આફતાબે મૌસિકી સંગીત રત્ન ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં પ્રખ્યાત હતા.

પતિયાળાના મહારાજ સંગીતના ઘણાજ શોખીન હતા તેમના દરબારમાં સંગીતના અનેક ઉસ્તાદો રહેતા. પતિયાળા ધરાણાના આઘમસ્થાપક કાલુખાં છે તેથી એમ માની શકાય કે કાલુખાં પતિયાળાના રાજગાયક હોવા ભેઈએ. પતિયાળા ધરાણામાં બાબરખાં, લાહોરના છોટે ગુલામઅલીખાં, ઉસ્તાદ કાલેખાં, આબિર હુસૈનખાં વગેરે પ્રખ્યાત છે.

આ ઉપરાંત જયપુરના ઉસ્તાદ બહેરામખાનનું ધરાણું પણ પ્રસિદ્ધ છે. આ ધરાણાના પ્રસિદ્ધ ગાયક નસીરુદ્દીનખાનનો ચોરા વર્ષ ઉપર સ્વર્ગવાસ થયેલો છે બહેરામખાંના પુત્રો ઝકીરુદ્દીન તથા હૈદરખાં આ ધરાણાના જાણીતા ગાયકો થયા.

વિદ્યાર્થીઓના જ્ઞાનમાં વધારો થાય એ હેતુથી કેટલાક જાણીતા કલાકારોનાં નામ તેમજ તેમનાં ઘરાણાની માહિતી નીચે જણાવી છે.

રંગીલા (આચા) ઘરાણાના કલાકારો—સ્વામી વલ્લભ-દાસ, આસદબલી, લતાકૃતહુસેન, અનવરહુસેન, ખાદિમહુસેન, ચંદ્રાબાઈ જામોલીકર, આવડાબાઈ સાંગેકર, તારાબાઈ ગદકર, ઈન્દીરા વાડકર, શ્રીમતિબાઈ વાડકર, સરસ્વતીબાઈ કાતપેકર, રત્નકાંત રામનાથકર, ખાનસાહેબ વિલાયત હુસેનખાં જે સ્વ. નથનખાંના વંશના છે, ઉસ્તાદ રયાજખાં, આતાહુસેનખાં, પ્રો. રામચંદ્ર એચ. પ્રદ્યુમ્ન, રઝનીકાન્ત દેસાઈ, ચંદ્રશેખર પંડ્યા, શ્રી કૃષ્ણનારાયણ રતાંજનકર વગેરે.

રામપુર ઘરાણાના કલાકારો—મુસ્તાફહુસેનખાં અને તેમના એ પુત્રો ફીદાહુસેન, ઈસ્ત્યાક હુસેનખાં તથા અઝમતખાં આફ઼ક હુસેનખાં વગેરે.

ગ્વાલિયર ઘરાણાના કલાકારો—રાજા લૈયા પૂછવાલે, ઉસ્તાદ નથનખાં, સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર પટ્ટકર, સ્વ. પં. નારાયણ મોરેશ્વર ખરે, સ્વ. પં. દત્તાત્રય પટ્ટકર, સ્વ. પ્રો. શંકરરાવ વ્યાસ, નારાયણરાવ વ્યાસ, સ્વ. બાલકૃષ્ણબુવા ઈચલકરજીકર, દિનકરપંત, પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, વી. એ. કાગલકર વગેરે.

કિરાણા ઘરાણાના કલાકારો—સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાં, ગંશુબાઈ હંગલ, યશવંતરાય પૂરોહિત, જમૌરાજ રાજગુરુ, દિરોજ દસ્તુર, કિરાણાઈ ખરોડકર, બાલકૃષ્ણ કપિલેશ્વર,

શીમસેન જોધી, રોશનઆરા બેગમ, સ્વ. મુરેશબાણુ માને વગેરે.

અગાઉના વર્ષોમાં કેટલાક તાલ જોયા હવે સંગીત પંચમ વર્ષ માટે બીજા વધારાના તાલનો અભ્યાસ કરીએ.

શિખરતાલ—માત્રા સત્તર, તાળી એક, તેર અને પંદરમી માત્રા પર છે. ખાલી સાતમી માત્રા પર, ખંડ ચાર દરેક ખંડ અનુક્રમે છ, છ, બે ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ત્રક	ધીન	નક	ધુ	ગા
	⏟	⏟	⏟		

૧

	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
	ધીન	નક	ધુમ	કીટ	તક	ધેત
	⏟	⏟	⏟	⏟	⏟	⏟
	૦					

	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬	૧૭
	ધા	તીટ	કત	ગદી	ગન
		⏟	⏟	⏟	⏟
૧	૧૩		૧૫		

મત્તતાલ—માત્રા અઠાર, તાળી એક, પાંચ, સાત, અગિયાર, તેર અને પંદરમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીણ, નવમી-અને સત્તરમી માત્રા પર. ખંડ નવ, દરેક ખંડ બપ્પો માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધા	—	ધી	ડ	ન	ક	ધી	ડ	ન	ક	તી	ટ
૧		■		પ		૭		૦		૧૧	

૧૩ ૧૪	૧૫ ૧૬	૧૭ ૧૮
ક ત	ગ દી	ગ ન
૧૩	૧૫	૦

પ્રહસતાલ—માત્રા અઠ્યાવીસ, તાળી એક, પાચ, સાત, અગિયાર, તેર, પંદર, ઓગણીસ, એકવીસ, ત્રેવીસ અને પચીસમી માત્રા પર છે ખાલી ત્રણ, નવ, સત્તર અને સત્યાવીસમી માત્રા પર ખંડ ચઉદ, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધા	—	ધી	ન	ન	ક	ધી	ન	ન	ક	ધી	—
૧		૦		પ		૭		૦		૧૧	

૧૩ ૧૪	૧૫ ૧૬	૧૭ ૧૮	૧૯ ૨૦	૨૧ ૨૨	૨૩ ૨૪
ધી —	ધી ન	ન ક	ધી —	ધી ન	ન ધી
૧૩	૧૫	૦			

૨૫ ૨૬	૨૭ ૨૮
ન ન	ત ક
૨૫	૦

કલા અને કલાકાર

સત્યમ્ શિવમ્ અને સુદરમનો સુલગ મેળ એટલે કલા. આત્માના ઊંડાણમાં રહેલા ભાવોનું પ્રકટીકરણ એટલે કલા. જ્યારે કોઈ કલ્પના, કોઈ વિચાર, કોઈ અનુભવ અથવા કોઈ પરિણામ યા તો વેદના જેવી લાગણીઓ હૃદયમાં છલોછલ ભરાઈ જાય છે ત્યારે તે હૃદયમાં રહી શકતી નથી. આત્મામાંથી આ ભાવનાઓ પ્રકટ થતી જ રહે છે, જે સાધનોથી ઉપરોક્ત ભાવનાઓ પ્રકટ થાય છે તેને કલા કહે છે. ઇદ્રિયો વડે આત્માનો બહારના જગતથી સંયોગ થાય છે અને તેથી જ કલા એ ઇદ્રિયોનો વિષય છે તેમ છતાં કલાને બાહ્ય-ડાંગર હોતો નથી.

કલા માટે, ચક્ષુ અને કર્ણેન્દ્રિય આ બે જ્ઞાનેન્દ્રિયો માનવ શરીરમાં મુખ્ય મનાય છે. સંગીત કલામાં આ બે ઇદ્રિયો મુખ્ય કાર્ય કરે છે. આ બે ઇદ્રિયો દ્વારા આત્મામાંથી પ્રકટેલી કલા ગમે તે આત્મા પર સ્થાઈ અને કલ્યાણકારી પ્રભાવ પાડી શકે છે, કારણ તેમાં સત્યમ્ શિવમ્ અને સુદરમનો મેળ હોય છે જ. આત્માના અવાજના પ્રભાવને દુનિયાની કોઈપણ તાકાત કદી રોકી શકતી નથી.

સામાન્યતઃ આજે સંગીત કલામાં હૃદયના ભાવોનું ઉપર જણાવ્યું તેવું પ્રકટીકરણ થતું નથી. પરંતુ મસ્તિષ્કની ભાવનાઓનું પ્રદર્શન થાય છે અને તેથી જ તેની અસર જોઈએ તેવી સ્થાઈ અને પ્રભાવશાળી હોતી નથી, એક સાદો

દાખલો લઈએ, મીરાંબાઈ અને નરસિંહનાં ભજનો આપણને અનેકવાર સાંભળવા ગમે છે કારણ તે ભક્ત કવિઓના હૃદયનો અવાજ છે જ્યારે સીનેમાનાં ગીતો ત્રણ કે ચાર વાર સાંભળ્યા પછી બેહુદા લાગે છે, કારણ તે ગાયનો વાસનાનું પ્રકટીકરણ કરે છે

જેનામાં કલ્પના, અનુભવ, લાગણીઓ વગેરે ઉપરોક્ત ભાવનાઓ જ ન હોય તે કલાકાર નથી. આત્માનો બોજ હળવો કરવા માટે જ કલાકાર કલાને પ્રકટ કરતો હોય છે. પોતાની ધૂનમાં હંમેશા તે મસ્ત રહે છે, દુન્યવી બાબતોની તેને ફિકર, ચિંતા હોતી નથી. સંગીત કલાકાર, હજારો રૂપિયા આપતાંય ભરી સભામાં ન ગાય અને જો ધૂનમાં આવી જાય તો એકાદ પાન કે ચાથી પણ ખૂશ થઈને, દીલ ખોલી ગાયન સંભળાવે. કલાકારના મિત્રો, તેનાં કાર્યો અને ચર્ચાઓ વગેરે કલાને લગતું જ હોય છે

સંગીત કલાકાર પોતાની કલામાં પોતાની જાતને સંપૂર્ણપણે ભૂલી જાય છે, તેને તો રાગના આરાધ્ય દેવતા સાથે જ ઓતપ્રોત બની, આત્મામાથી બિભરાતી ભાવનાઓના ઘોધને બહાર કાઢવાનો હોય છે. આજના સમયમાં જીવનનિર્વાહનાં સાધનો ઓછાં થઈ ગયાં છે. બે ઘડીના મનોરંજન માટે ધનવાનો થોડા પેમા આપીને સંગીતકાર પાસે તેની કલાનો પ્રયોગ કરાવે છે, તેમાં મુખ્ય બાબત પૈસાની હોવાથી તે કલાને આત્મા સાથે સંબંધ હોતો નથી. આમાં પોતાની ભાવનાઓ પ્રકટ કરવાનું પુરતું ક્ષેત્ર મળતું નથી તેથી કલા-

કારનો આત્મા દબાઈ જાય છે, અને તે જે પ્રસ્તુત કરે છે તે, હૃદયનો અવાજ ન હોવાને કારણે ભૂલી જવાય છે, તેણે પ્રકટ કરેલ કલાનો ઝાઝો પ્રભાવ પણ પડતો નથી.

હૃદયના ભાવથી ઉત્પન્ન થયેલી કલા અમર છે કારણ આત્મા અમર છે. જે મૃત્યુને વશ છે તે કલા નથી. કલાકારનો દેહ ભલે પંચત્વમાં ભળી જાય પરંતુ તેની કલા અમર રહેવાની.

ભારતીય સંગીત

—Pro. L. D. Joshi, M A.

गाना और रोना सभी को आता है । वरुचा अपने जन्मके साथ ही रोने लगता है । हकीकत में यह रोना भी एक प्रकार का गीत है, क्योंकि उसकी भी अपनी एक लय होती है । आँसू बहाना या रुदन करना प्रायः सकारण होता है । जब मनमें कसरु और हृदयमें पीडा चभरती है, तो शोकाकुल आत्मा गम के तराने छेड़ देती है । शोक स्थायी भावोंमें से एक है और इसका मूल रस करुण है । करुणा—विगलित दशा, रस—निष्पत्ति के समय अनुभाव की स्थिति का प्रतीक है । संचारी भाव जब आल-

मन-विभाव तथा उद्दीपन-विभाव का संयोग पाकर स्थायी-भाव की स्थितिको प्राप्त होते हैं तो आनुभाव के योग से रस-निष्पत्ति स्वाभाविक होती है। तात्पर्य यह है कि शोक का भाव जब पूर्ण परिपक्व होता है तो, करुणरस की दारारें फूट पड़ती हैं और हकीकतमें यही रोना है जो एक प्रकारका विशिष्ट और विलक्षण गाना ही है। "Our sweetest songs are those that tellect our saddest thoughts"—shelly.

जिस प्रकार गीत का संगीत प्रभावोत्पादक होता है, उसी तरह हिचकियोंकी लय और सिसकियों की गति पर गाया जाने वाला यह रदन भी गर्म-स्पर्शी एवं प्रभावान्विति से युक्त होता है। वल्कि हास-परिहास का गीत और संगीत हृदय जितना बेवक नहीं होता, उतना हृदय-स्पर्शी यह करुणा का तरल तराना होता है। यद्वा हंसी अथवा रदन के गीत या संगीत में गीत-नृत्य-वाद्य सभी सन्निहित हैं — गीतं नृत्यं च वाद्यं च, संगीतं त्रयमुच्यते।

सच्ची कविता हो, सच्चा लोकगीत हो या कोई फिल्मीगाना ही क्यों न हो, यदि उसमें दुःखान्ति भावना है, 'Tragedy' है, 'melody' के बदले 'melonchaly' है तो अधिक सजीव और असरकारक होगा, और यही सच्ची सफलता भी है। किसी के मौन अथु एक तरल तराना छेड़ते हैं, अथु एक उदास संगीत प्रवाहित-करते हैं, एक गम का राग आलाप जाते हैं, और एक शोक-नृत्य प्रस्तुत कर देते हैं,

जो अपनी प्रभावान्विति में अपूर्व होता है ! विलाप या वियोग का गीत, मनका एक प्रलाप है, दुःखी मन की एक आर्त-वाणी है। हृदय की गूढ़ उर्मियों की अभिव्यञ्जना ही सच्चे संगीत की प्रच्छन्न अभिव्यक्ति है। योग की अपेक्षा वियोग तथा दर्द की भावना ही सच्चा संगीत उपस्थित कर सकती है—“शायरी और संगीत, दिलके आँसू हैं, दिलका रोना है। जो मुहव्यत और दर्द से नावाक़िफ़ हैं, उनकी आँखों में आँसू दिलमें शायरी और गलेमें संगीत नहीं होता”—किसी मुक्तभोगी तथा सच्ची अनुभवी आत्माकी यह अभिव्यक्ति संगीत की सुंदर परिभाषा सहज ही दे जाती है। The lips that fail to kiss begin to sing.

संगीत में रोना ही रोना हो यह एक तत्काल घात होगी। जीवन में हर घात के दो पक्ष होते हैं। मिलन के गीत, हर्ष के फुहार, आनंद की किलकारियाँ और संयोग का संगीत भी अवश्य होता है। आनंद-परक स्थाईभाव रति होता है और उसका रस श्रृंगार होता है। नायक-नायिका परिस्थिति और यातावरण की अनुकूलता पर रति-रस में सराबोर हो जाते हैं और अपने अंतर की असीम आनंदानुभूति मिलन के गीत गा देती है। गीत-नृत्य और वाद्य यहाँ सुरीली तान छेड़ते हैं जो आल्हादक समा बाँध देते हैं।

मनुष्य का मन जब उत्साह से अभिभूत हो जाता है तो इस स्थाईभाव से वीर-रस की उत्पत्ति होती है और वीरता के, देश-भक्ति के, राष्ट्र-प्रेम के गीत गाये जाते हैं। क्रांति

और संधर्षों के साज पर वीररस का पोषक संगीत निनादित तथा मुखरित हो उठता है। वीर गाथाएँ, वीरों के गीत और संगीत हैं, जो युद्ध-नृत्य की जनकार से देश-जाति, राष्ट्र और समाज को गौरवान्वित करते हैं।

मानव जब दानव बन जाता है, राग द्वेष, ईर्ष्या और क्रोध में पागल हो जाता है, तो क्रोध के भाव से रौद्ररस की उत्पत्ति होती है और जगमे हाहाकार मच जाता है। मानवता प्रलय के गीत गा बैठती है और संहारका रौद्र और ताण्डव नृत्य हचमचा उठता है। महानाश की ध्वनि क्रोध के कारण रौद्र-संगीत की भैरवी बजा देती है।

आतंक, रौद्र और डर के करुण, भय की भावना भयानकरस की अग्रतारणा करती है। मानवता थरथर काँपती है और प्रकम्पित घाणी और लड़खड़ाते पग भयानक संगीत का आक्रोश उत्पन्न कर देते हैं।

जब जुगुप्सा का जन्म होता है, तो वीभत्सरस भी टपक पड़ता है। महामारी और भीषण-भयंकर दृश्य की जुगुप्सा वीभत्स संगीत का संचार कर देती है। जीवन में जब कौतूहल, आश्चर्य, और विस्मय का भाव उत्पन्न होता है, तो अद्भुत-रस का उद्भव होता है। ऐसी अवस्था में मनुष्य के गीत और संगीत भी स्वभाविक रूप से अद्भुत ही होंगे। विस्मय में डालने के लिए अद्भुत संगीत ही अपेक्षित होता है।

हास-परिहास के क्षणों में, कोविल कण्ठ की किलकारी और हँसी-मजाक की ठठोली हास्य के भाव के कारण, हास्य रस का जन्म देते हैं। उमंगों, अरमानों, आकांक्षाओं और उन्मत्तता के क्षणों की अभिव्यक्ति हास्य-युक्त सरस, सरल और हल्का संगीत ही पेश करेगी परंतु, जय जीवन में नाना भावों और विभिन्न अनुभूतियों का प्रकट परिचय पालने पर जब मनुष्य संसार को अमार देखने लग जाता है, मनमें संतोष धारण कर लेता है और जीवकी राग-रागिनियों से अपनी आसक्ति हटा कर उपराम और वंराग्य की त्यागमूलक भावनाओं से अभिभूत एवं अनुरंजित हो जाता है, तो शम के भाव पर से शांत-रस की सरिता प्रवाहित होती है और जीवन की महफील में शातरस को उत्प्रेरित करने वाला संगीत साकार हो उठता है।

आरोह-अवरोह, यति, गति, ताल-लय और विभिन्न रागरागिनियों के सामञ्जस्य से हमारा भारतीय-संगीत सजीव और प्राणवान भावों पर आधारित होता है। जीवन की भावनाओं से उद्भासित, जीवन की भावनाओंको पोषित, प्रेरित तथा अनुरंजित करनेवाला हमारा संगीत जीवन में से उत्पन्न होता है-और, जीवन-के लिए ही प्रतिध्वनित होता है।

भारत का साहित्य, धर्म और दर्शन अन्योन्याश्रित रहे हैं। जीवन को हमारे पूर्वजोंने अति गंभीर दृष्टिसे देखा है और उसी के अनुकरण का उपदेश भी दिया है। हमारे गीत, भजन, गाथाएँ और कथाएँ सभीने एक ही राग अलापा है

‘अंतर देवोमवः’। यही कारण है कि भारतीय संगीत, पच्छिमी संगीत की तरह हल्का-पुल्का तथा केवल मनोरंजन प्रधान ही नहीं रहा, अपितु जीवन को बल, दिशा, गति और विकास की ओर प्रेरित करनेवाला धीर-गंभीर और चिन्मय रहा है।

हमारे परंपरागत, साहित्य, संस्कृति धर्म और दर्शन की तरह हमारे संगीत में भी लोक मंगल और जनकल्याण की भावना भरी रही है। यह कला अति सूक्ष्म आधार पर अवलम्बित श्रेष्ठ, पुनीत तथा माननीय भावनाओं का उदात्तीकरण करनेवाली सर्वोत्तम कला है।

(१) वास्तुकला (२) मूर्तिकला (३) चित्रकला (४) संगीतकला और (५) साहित्यकला के रूपों में कलाओं का वर्गीकरण भी ध्वनि और नोट-प्रधान संगीतकला की महत्ता को सर्वोपरि सिद्ध करता है—

“साहित्य संगीत कला विहीनः।

साक्षात् नर पशुपुच्छ विपाण हीनः॥”

संगीत से हवा रुक सकती है, आँधी आ सकती है, नागाधीराज डोल सकते हैं, समुद्र उफन सकते हैं, और प्राणी परस्पर स्वाभाविक वैर-वृत्ति भूल कर एक साथ एकत्रित भी हो सकते हैं। “संगीत से जल बरसता है और अग्नि जलती है।”

तानसेन, बैजूबावरा, स्वामी हरिदास तथा नृसिंह एवं

मीरा का संगीत हमारी भूतकाल की भव्यता का उज्ज्वल ऐतिहासिक उदाहरण है।

आज भी जहाँ भारतीय संगीत प्रवाहित किया जाता है, हमारा मन डोलता उठता है और हम उसके प्रभाव में बह जाते हैं और जहाँ शुद्ध पश्चिमी संगीत 'रॉक एन रोल' की अनुकृति प्रदान करता है, वहाँ अनेक कला पारखी अक्षुब्ध से उद्विग्न हो उठते हैं।

आजकल के सायून के कारखाने की तरह समूह-उत्पादन करनेवाले, सीनेमा के कारखानों के संगीतने हमारे भारतीय संगीत का मार्ग अवरुद्ध कर लिया है और इसी लिए शायद, मेध मल्हार तथा दीपक राग से क्रमशः घर्षा और दीप जल उठने की बातें कोरी बातें ही नजर आती हैं। परंतु भारतीय संगीत की शक्ति असीम है, जिसे किसी भी हालत में ससीम नहीं होने देना चाहिए। मनुष्य की रागात्मक प्रवृत्ति जब सजीव हो उठती है, तो वह कोटि कोटि कण्ठोंसे बरबस फूट पड़ती है और मनुष्य के अंतर के गोपनीय तल से झुझभूत रागिनी, हृद्गतन्त्री की झंकार के साथ तादात्म्य धन-कर संगीत रूप में मुखर उठती है। परंतु भारतीय संगीत में, हर गीत संगीत नहीं धन सकता। संगीत की अपनी शास्त्रीय परंपराएँ तथा कलागत मान्यताएँ भी हैं। विभिन्न समयों पर, विभिन्न राग-रागिनीयाँ ही गाई जा सकती हैं। संगीत का मूल्यांकन जड़ता-परक न होते हुए भी, नियमानुसार होता है। हमारे यहाँ 'कला कलाके लिये' का दृष्टिकोण कदापि नहीं रहा, फिर भी कला के भाव पद्ध के साथ

कलेवर के फला पक्ष को सजाये सँवारे बिना कला का आकर्षण निखार कैसे पायेगा ! प्राणवान पुतली को भी, सुन्दर-सलोनी और चित्ताकर्षक तो बनाना ही पड़ता है। कला सौंदर्य-बोध Aesthetic sense की मूल क्षमता को परिष्कृत करती है। रस-सृष्टि की भावना अथवा तीव्र सौंदर्य-बोध ही संगीत और संगीतज्ञ की विकास-भूमि है। रस ही संगीत का प्राण है।

भारतीय संगीत के पीछे, अभ्यास युक्त साधना की अपेक्षा होती है। नाद-सिद्धि पर ही कलाकार इस कला का स्वामी होता है।

“संगीत में एक अनोखा गुण है। चित के विक्षोभ को वह अपने आपही में डुबा कर गला देता है। मन को उसकी व्यथा से मोड़ने का बुझकर प्रयत्न न कर वह उस व्यथा ही के भीतर ऐसा कुछ संमोह उत्पन्न कर देता है, कि मन मुग्ध होकर धीरे धीरे उस व्यथा को भूल जाता है।” यह संगीत शक्ति है। वह जड़ में चेतन प्राण पूर सकती है और कायर को वीर में बदल सकता है। संगीत की लय पर अश्रुप्रवाह मन के मेल को भी मिटा देता है। घुँघरू की रुनझुन पग-पायल की मृदू, झँकार, चूड़ी की खन खन और कलक अथवा मणीपुरी आदि प्रणालिका के नृत्य पर गौरी युवती का लोच-भरा नृत्य जब मृदंग और मंजीर, सारंगी और सीतार, वीणा तथा तबले की थाप पर धिरक उठता है, तो नृत्य-गीत-संगीत जीवन को पुँजिभूत बना देता है।

હવે ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧૩૦૦ સુધીના સમયનું ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન કરીએ.

વેદની ઉત્પત્તિ વિષે હાલ પણ વિદ્વાનોમાં મતભેદ છે પરંતુ દરેક તેનો સમય ઈ. સ. પૂ. ૩૦૦૦ થી ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ ની વચ્ચેનો માને છે. મોટા ભાગના વિદ્વાનોએ ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ એ વેદનો ઉત્પત્તિકાળ માન્યો છે, તેથી આ કાળને વૈદિક કાળ કહી શકાય.

વૈદિક કાળના સંગીતનો ઇતિહાસ જાણવા માટે કેટલાંક પ્રાચીન સાધનોનો અભ્યાસ કરવો જ રહ્યો. આ પ્રાચીન સાધનો તે, સાહિત્ય, તામ્રલેખો, શિલાલેખો, જમીનમાં દટાએલાં અવશેષો વગેરે. આપણા જૂના સાહિત્યમાં ‘વેદ’ છે. ચાર વેદોમાં સામવેદ સંગીતનો વેદ ગણાય છે અને આજે પણ તેની ઋચાઓ પ્રાચીન ઢંગ મુજબ ગવાય છે તેથી સામવેદ તથા તત્કાલીન બીજાં સાધનોનો આધાર લઈ સંગીતનો ઇતિહાસ જાણવા આપણે પ્રયત્ન કરીએ તત્કાલીન બીજાં સાધનો એટલે કે પાણિણિ શિક્ષા, પાણિણિ અષ્ટાધ્યાયી, નારદીય શિક્ષા, મતંગકૃત બૃહદ્ દેશી, સામવેદ સંહિતા, અથર્વવેદ પ્રતિસાંખ્ય, તૈત્તરીય પ્રતિસાંખ્ય વગેરે.

મતંગકૃત બૃહદ્ દેશી ગ્રંથમાં ‘ત્રિસ્વરસ્ત્રય સામિક,’ અને નારદીય શિક્ષામાં ‘સામસુત્રયન્તરં’ એવું લખેલું છે એ પરથી જાણી શકાય છે કે સામગાનમાં સર્વપ્રથમ ત્રણ સ્વરોનો પ્રયોગ થતો હતો. પાણિણિ અને નારદના ગ્રંથોમાં એવો ઉલ્લેખ છે કે યદાત્તસ્વાનુદાત્તસ્વ સ્વરિત્તસ્વ સ્વરાન્નયઃ આથી

જાણી શકાય છે કે તે ત્રણ સ્વરોનાં નામ ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત હતા. પાણિણિના ગ્રંથ દ્વારા જાણી શકાય છે કે જિંચા સ્વરને ઉદાત્ત કહેતા અને નીચા સ્વરને અનુદાત્ત કહેતા, પરંતુ સ્વરિત એ કયો સ્વર છે તે જાણવું કઠિન છે કારણ પાણિણિના અષ્ટાધ્યાયીમાં સ્વરિત માટેનો ઉદ્દેશ અસ્પષ્ટ છે. આથી સ્વરિત સ્વર માટે અનેક વિદ્વાનોના અનેક મતો છે કોઈ કહે છે સ્વરિત એટલે ઉદાત્તથી જિંચા સ્વર, ખીજો મત છે સ્વરિત તે અનુદાત્તથી નીચા સ્વર, ત્રીજો મત છે ઉદાત્ત અને અનુદાત્તનો મધ્ય સ્વર તે સ્વરિત.

કેટલાય ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યા પછી સંગીતજ્ઞાનું એવું માનવું છે કે ઉપરોક્ત ત્રણ સ્વરો તે ગુરેસા. આગળ જતાં તેમાંથી ગુરેસા નિ સ્વર સમૂહ થયો. ઋક્ પ્રતિસાંખ્યમાં (ઈ.સ. ૪૦૦) આ સ્વરોનાં નામ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે, પ્રથમા, દ્વિતીયા, તૃતીયા અને ચતુર્થા. તૈત્તરી પ્રતિસાંખ્યમાં પ્રથમા એટલે કુષ્ઠા (જિંચા) એવો ઉદ્દેશ છે. તેથી માની શકાય કે જિંચા સ્વર ગુ હોવો જોઈએ. ગંધાર પ્રારંભિક સ્વર હતો તેથી જ સૌ પ્રથમ ગંધારઆમની કલ્પના તે સમયના વિદ્વાનોને થઈ હશે, એમ કહી શકાય. આગળ જતાં લગભગ ઈ. સ. પૂ. ૪૦૦માં ગુરેસા નિ ધ સ્વરો થયા, અને છેલ્લે મ ગુરેસા નિ ધ પ એમ સાત સ્વરો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. વૈદિકકાળમાં આ સાત સ્વરો કુષ્ઠા, પ્રથમા, દ્વિતીયા તૃતીયા, ચતુર્થા, મંદ્ર અને અતિસ્વર, એ નામથી ઓળખતા. (વૈદિક કાળ પછીના સમયમાં આજ સાત સ્વરોનાં નામ થયાં, મધ્ય,

ગંધાર, રિષભ, પડ્મ, નિષાદ, ધૈવત અને પંચમ.)

‘માન્ડુકિ શિક્ષા’ ગ્રંથમાં લખેલું છે કે સપ્ત સ્વરાસ્તુ ગીયન્તે સામન્નિઃ આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે આ તળકે વૈદિક કાળમાં સાત સ્વરો અસ્તિત્વમાં હતા. જ્યારે ગંધારની ઉપર મધ્યમ સ્વર શોધાયો હશે ત્યારે તે વખતના વિદ્વાનેને મધ્યમગ્રામની કલ્પના સ્ફુરી હશે વૈદિક કાળમાં ગંધારની ઉપર મધ્યમ સ્વર શોધાયો હતો એવું નારદીય શિક્ષામાંથી જાણવા મળે છે.

પાણિણિ શિક્ષા અને નારદીય શિક્ષામાં એક શ્લોક છે.

ઉદાત્તે નિષાદ ગાન્ધારૌ, અનુદાત્ત ઋપમ ધૈવતૌ ।
સ્વરિત પ્રમવા હેતે, પદ્મ મધ્યમ્ પંચમા ॥

આથી જાણી શકાય છે કે ઉદાત્તમાં નિષાદ અને ગંધાર સ્વર, અનુદાત્તમાં રિષભ અને ધૈવત સ્વર અને સ્વરિતમાં બાકી રહેલા ત્રણ પડ્મ, મધ્યમ અને પંચમ સ્વરો છુપા-એલા હતા. ખરેખર તે જમાનામાં પણ સ્વર સંવાદિતાનું કેટલું બધું મહત્ત્વ હતું !

વૈદિક કાળમાં બિતલ વાદ્યો દુંદુલી, આદમ્બર, ભૂમિદુંદુલી, વાનરપતિ, આઘાતી વગેરે હતા. સુષિર વાદ્યો તુણુવ, બાકુર, નાદી વગેરે હતા અને તંતુ વાદ્યોમાં કાંડવીણા, કર્કરીવીણા, ૧૦૦ તારની વારણ્યવીણા વગેરે વાદ્યો પ્રચલિત હતાં.

વૈદિક કાળના સંગીતની એટલે કે ઈ. સ. પૂ ૨૦૦૦ થી ૧૦૦૦ સુધીના સમયની ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસની

આછી રૂપરેખા બાણી. હવે ઈ. સ. પૂ. ૧૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧ (પૂર્વ પ્રાચીન કાળ) સુધીના કાળનું સંગીત વિચારીએ.

આ કાળમાં પણ સંગીતનો વિકાસ થાહુ જ રહ્યો હતો. પરંતુ કોઈ એવો ખાસ ગ્રંથ લખ્ય નથી જેનાથી આ કાળના સંગીત વિષે વધુ મહત્વનો પ્રકાશ પાડી શકાય, તેમ છતાંય નીચે જણાવેલાં કેટલાંક શાસ્ત્રો પરથી અમુક માહિતી સાંપડે છે. આ શાસ્ત્રો છે ઋક્ પ્રતિસાંખ્ય, મહાભારત અને રામાયણ.

ઋક્ પ્રતિસાંખ્યનો સમય લગભગ ઈ. સ. ૪૦૦ નો ગણાય છે તેમાં સાત સ્વરો તેમજ નાલિ, કંઠ અને તાહુ સ્થાનનો ઉલ્લેખ છે. મહાભારતમાં એવો ઉલ્લેખ છે કે તે કાળમાં સાત સ્વરો અને ગંધારગ્રામ ઉપરાંત સ્વર સંવાદિતાનું અસ્તિત્વ હતું. રામાયણથી જણાય છે કે રાગની જાતિઓનાં મૂળ તે વખતે નંખાએલાં હતાં પણ આ ઉલ્લેખ નહિવત્ હોવાથી તેના વિષે વધુ માહિતી મળતી નથી. વ્યાકરણ-આચાર્ય પશ્વિણિના બે ગ્રંથો, પાણિણિ શિક્ષા અને પાણિણિ અષ્ટાધ્યાયીમાં સંગીત વિષે કેટલાય નાના નાના ઉલ્લેખો છે પણ તે એટલા બધા મહત્વપૂર્ણ નથી જેથી સંગીતનો વધુ ઇતિહાસ બાણી શકાય.

હવે ઈ. સ. ૧ થી ઈ. સ. ૮૦૦ વર્ષનો સમય તે ‘ઉત્તર પ્રાચીનકાળ’ કહેવાય છે. આ કાળને ઘણા વિદ્વાનો ‘ભરત કાળ’ પણ કહે છે કારણુ આ સમયમાં ભરતમુનિનો મહત્વનો ગ્રંથ ‘ભરત નાટ્ય શાસ્ત્ર’ પ્રસિદ્ધ થયો. ભરતના

નાટ્યશાસ્ત્રનો ઉદ્ભવ પાંચમી સદીમાં થયો એમ કહી શકાય. આ ગ્રંથ ભારતીય સંગીતનો સર્વ પ્રથમ અને અમુલ્ય ગ્રંથ મનાય છે. ‘ભારત નાટ્ય શાસ્ત્ર’ એ હકીકતમાં નાટક સંબંધી જ ગ્રંથ છે પરંતુ તેના ૨૮, ૨૬ અને ૩૦ માં અધ્યાયમાં ભારતીય સંગીત વિષે જે પ્રકાશ પાડેલો છે તે ખરેખર, મહત્વનો છે.

‘ભારત નાટ્ય શાસ્ત્ર’ માં નીચેની જાળતોનો ઉલ્લેખ છે. મૂર્છના, શ્રુતિસ્વર, જે વિકૃત સ્વરો કાકલી નિ અને અંતર નિ, ગ્રામનાં વર્ણન, પાડ્મ, ઋષભી, ધૈવતી અને નિષાદી એ ચાર પદ્મગ્રામની જાતિ, ગંધારી, મધ્યમા અને પંચમી એ ત્રણ મધ્યમગ્રામની જાતિ, પદ્મ અને મધ્યમગ્રામની ઉપરોક્ત કુલ સાત શુદ્ધ જાતિઓનાં મિશ્રણથી થતી અગિયાર વિકૃત જાતિઓ, જાતિઓનાં દશ લક્ષણો ગ્રહ, અંશ, તાર, મંદ્ર, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, અદ્વત્વ, બહુત્વ, પાડવત્વ અને ઓડવત્વ, આ ઉપરાંત વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, દ્વિશ્રુતિક, ત્રિશ્રુતિક, ચતુઃશ્રુતિક સ્વરોનાં વર્ણનો વગેરે વગેરે.

દત્તિલ નામના ગ્રંથકારનો સમય આશરે પાંચમી સદી મનાય છે. ‘દત્તિલમ્’ ગ્રંથમાં દત્તિલે ગંધારગ્રામનો સાધારણ ઉલ્લેખ કર્યો છે. વિવાદી સ્વરોમાં ભરતે વીસ શ્રુતિઓનું અંતર માન્યું છે, ન્યારે પં. મતાંગ પહેલાં યર્ષ ગએલ આ વિદ્વાને જે શ્રુતિઓનું અંતર માન્યું છે. સંગીતજ્ઞોનું માનવું છે આ કોઈ મોટો ભેદ નથી ફક્ત દષ્ટિકોણનો ભેદ છે. દત્તિલે પણ ભરત ઋષિએ જતાવેલ અક્ષર જાતિઓ વર્ણવી છે.

ત્યારબાદ પં. મતંગનો 'જૂહૂ દેશી' ગ્રંથ પ્રાપ્ત થાય છે. પં. મતંગના સમય માટે અનેક મતભેદ છે. કોઈ ચોથી સદી માને છે તો કોઈ સાતમી સદી જૂહૂ દેશીમાથી કેટલાક પારિભાષિક શબ્દો જેવાં કે ગ્રામ, મૂર્છના, ગંધારગ્રામ વગેરેની વ્યાખ્યાઓ જાણવા મળે છે સંવાદી સ્વરોમાં ૬ અથવા ૧૩ અને વિવાદી સ્વરોમાં બે શ્રુતિઓનું અંતર પં. મતંગને માન્ય હતું પં. મતંગના ગ્રામ-રાગો આ પ્રમાણે હતા-ટકી, માવીરા, માલવ પંચમ, પાડવ, વટરાગ, હિંડોલક અને ટલ્ક દૈશિકા. વિદ્વાનો માને છે કે આ ગ્રામ-રાગોમાથી આગળ જતાં રાગની જાતિઓ ઉત્પન્ન થઈ હોવી જોઈએ 'રાગ' શબ્દને જન્મ આપનાર પં. મતંગ હતા તેમની પહેલાના કોઈપણ વિદ્વાને કોઈપણ ઠેકાણે 'રાગ' શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો નથી એવું વિદ્વાનોનું માનવું છે પં. મતંગનાં ઉપરોક્ત ગ્રામ-રાગો આજના રાગ જેવા ન હતા. પં. મતંગે જૂહૂ દેશી ગ્રંથમાં જણાવેલું છે કે તેમના સમયમા ગ્રામ-રાગની સાત જાતિ અથવા પ્રકારો હતા, આ પ્રકારોમાથી જ ધીરે ધીરે રાગનો જન્મ થયો.

ત્યારબાદ લગભગ સાતમી સદીમા નારદકૃત નારદીય શિક્ષા નામનો ગ્રંથ મળે છે નારદીય શિક્ષાના સમય વિષે અનેક મતો છે, પણ તે દરેક મત ત્રીજીથી બારમી સદી વચ્ચેના છે મદ્રાસમા કુદુમિયામલાઈ નામના સ્થાનેથી એક ગ્રાંથીન શિક્ષાલેખ પ્રાપ્ત થયો હતો. પત્થર પરના તે લખાણમાં નારદીય શિક્ષાને જ મળતી સાત જાતિ અથવા ગ્રામ-રાગો, સાત સ્વર, શ્રુતિઓ, અંતર તથા કાકલી નામના સ્વરો વગેરેનો ઉલ્લેખ છે આ શિક્ષા સાતમી સદીની છે,

અને તેથી જ નારદનો સમય સાતમી સદીનો મનાય છે. નારદીય શિક્ષામાં ગ્રામ-રાગોનાં વર્ણન છે જ્યારે દશમી સદીમાં તે હાલમાં રાગનું જે સ્વરૂપ છે તેની છાયા સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. નારદીય શિક્ષામાં ઉપરોક્ત શિલાલેખની બાબતોનાં વિસ્તૃત વર્ણનો છે નારદીય શિક્ષામાં સામવેદના સ્વરોનું વધુ મહત્ત્વ જણાય છે. નારદના આ ગ્રંથમાં સાત મુખ્ય ગ્રામ-રાગ હતા પાડવ, પંચમ, મધ્યમગ્રામ, પડ્મ-ગ્રામ, સાધારિતા, કૌશિક મધ્યમ અને કૌશિક યુક્ત મધ્યમગ્રામ.

સાતમી અને આઠમી સદીમાં દક્ષિણ ભારતમાં ભક્તિ આંદોલન આદ્યુ, જેનાથી સંગીતનો ઉત્તમ પ્રચાર થયો.

હવે ઈ. સ. ૮૦૦ થી ઈ. સ. ૧૩૦૦નું સંગીતભેદ એ. આ કાળ પૂર્વ મધ્યકાળ ગણાય છે. આ કાળને ઘણા સંગીતનો સુવર્ણ કાળ પણ કહે છે કારણ આ સમયમાં સંગીતનો ઘણો જ વિકાસ થયો. આ વિકાસ છેક મોગલ બાદશાહોના સમય સુધી ચાલુ જ રહ્યો.

નારદના નામથી જ લખેલા કેટલાય ગ્રંથો પ્રાપ્ત થાય છે. નારદીય શિક્ષા, સંગીત મકરંદ, રાગનિરૂપણ, સારસંહિતા, સ્વર મંજરી, નારદીય સંહિતા વગેરે અનેક ગ્રંથોના લેખકનું નામ 'નારદ' છે, આ ઉપરથી એ કહેવું મુશ્કેલ છે નારદ નામની એક જ વ્યક્તિ હતી કે અનેક? એક વાત ચોક્કસ છે કે નારદીય શિક્ષા અને સંગીત મકરંદના ગ્રંથકાર બે જુદા જુદા નારદ હતા. નારદીય શિક્ષામાં પ્રાચીન સામગાયન અને ગ્રામજાતિઓનાં વર્ણન છે જ્યારે સંગીત મકરંદથી તે બહુી શકાય છે કે સંગીત મકરંદના ગ્રંથકાર નારદના

સમયમાં રાગનો પૂર્ણ વિકાસ થયો હતો.

સંગીત મકરંદનો સમય નવમી સદી ગણાય છે પણ તેમાંય મતભેદ તો છે જ. સંગીત મકરંદ અંથ તે વખતના સંગીત પર મહત્વનો પ્રકાશ પાડે છે. પુરુષ રાગ, સ્ત્રી રાગ અને નપુંસક રાગનાં વર્ગીકરણ ગંધાર ગ્રામનાં વર્ણનો, રાગ ગાવાના સમયના નિયમો અને તે મુજબ રાગનાં ત્રણ વર્ગીકરણો— પ્રાતઃ, મધ્યાહ્ન અને રાત્રીગેય રાગ, સંપૂર્ણ, ઓડવ અને પાડવ જાતિનાં રાગોમાથી ઉત્પન્ન થતી રાગની પેટા જાતિઓ, રાગના જે વિભાગો પૂર્ણ કંપનવાળા અને અદ્ય કંપનવાળા (અથવા તો કંપન વિહીન) રાગ વગેરે બાળતોનો ઉલ્લેખ સંગીત મકરંદમાં છે.

નવમી સદીનો અંથ જોયા પછી બારમી સદી સુધીનો એક પણ અંથ પ્રાપ્ત થતો નથી જેથી તે સમયના સંગીતનો અભ્યાસ થાય, તેમ છતાય અથો સિવાયની બીજી માહિતી-ઓથી જાણી શકાયું છે કે તે સમયમાં સંગીતનો ઘણો સારો વિકાસ થયો હતો.

ત્યારબાદ લગભગ બારમી સદીમાં જ્યદેવ કવિનો ગીત-ગોવિંદ અંથ મળે છે. આ અંથમાં રાધા-કૃષ્ણની પ્રેમ-લીલાનાં કાવ્યો આપેલાં છે જે ‘અષ્ટપદી’ ગીતપ્રકાર કહેવાય છે રાધા-કૃષ્ણની પ્રેમલીલાનાં કાવ્યોની શબ્દ રચના ઉત્કૃષ્ટ છે પરંતુ ગીતગોવિંદમાં આ ગાયનોની સ્વરલિપિ આપી નથી તેથી તે કાવ્યો આજે સંગીત માટે નકામાં બન્યાં છે. જ્યદેવ કવિનો જન્મ કેન્દુલા (બંગાળ) માં થયો હતો.

તેરમી સદીમાં શારંગદેવનો ‘સંગીત રત્નાકર’ નામનો

અમૂલ્ય ગ્રંથ પ્રાપ્ત થાય છે. આ ગ્રંથને હાલની ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ આધાર-ભૂત ગ્રંથ માને છે. શારંગદેવે, તેમની પહેલાંના ગ્રંથોનો આધાર લઈ આ ગ્રંથ લખ્યો છે. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓને એક કરવા માટે શારંગદેવે આ ગ્રંથમાં નિષ્કૃષ્ણ પ્રયાસ કર્યો છે, એમ ઘણા વિદ્વાનોનું માનવું છે. શારંગદેવના ગ્રંથથી કેટલીક નવી સમસ્યાઓનો ઉકેલ શોધતાં સંગીતનો વિકાસ થયો અને તેથી એ દૃષ્ટિએ સંગીત રત્નાકરનું માન વધે છે. શારંગદેવનો આ ગ્રંથ હજુ સુધી પૂરેપૂરો સમજી શકાયો નથી. શારંગદેવના મતાનુસાર ગ્રામ-રાગોથી ખીજા રાગોનો વિકાસ થયો છે. તેમણે કુલ ત્રીસ ગ્રામ-રાગ ગણાવ્યા છે. સંગીત રત્નાકરમાં નીચે જણાવેલી બાળતોનો ઉલ્લેખ છે—ગાર વિકૃત સ્વર, સાત શુદ્ધ અને અગિયાર વિકૃત મળી કુલ અઠાર જાતિ અને તેનાં વર્ણનો, જાતિઓનાં લક્ષણ, ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, વિન્યાસ, સન્યાસ, અદ્યત્વ, બહુત્વ, પાડવત્વ, ઓડવત્વ, મંદ્ર, તાર, વાદી સ્વરનો ખીજા સ્વરોથી સંબંધ, રાગાંગ, લાપાંગ, ક્રિયાંગ, ઉપાંગ, ઉપરાગ, પૂર્વ રાગ, કુલ ૨૬૪ રાગોનાં વર્ણન વગેરે.

શારંગદેવનો શુદ્ધ સપ્તક કયો હતો તે હજુ સુધી જાણી શકાયું નથી. કેટલાક વિદ્વાનો શારંગદેવનો શુદ્ધ સપ્તક ‘મુખારી’ માને છે જે આજે પણ કર્ણાટકી સંગીતનો શુદ્ધ સપ્તક છે.

જૈજૂ બાવરા

પ્રસિદ્ધ ગાયક જૈજૂ બાવરા તાનસેનના સમકાલીન હતા. કેટલાક માને છે કે તાનસેન પહેલા જૈજૂ થઈ ગયા જૈજૂ કૃત કેટલાક ગ્રામીન ધ્રુપદમાં “કહત જૈજૂ સુનો હો ગોપાલ લાલ” એવો ગોપાલનો ઉલ્લેખ છે અને ગોપાલના ધ્રુપદોમાં “દિવ્યપતિ નરેન્દ્ર અકબરશાહ” એવી અકબરની પ્રસશા છે આ ઉપરથી સાબિત થાય છે કે જૈજૂ અને તાનસેન સમકાલીન હતા શ્રી એસ બી બખ્ષન જૈજૂનું જીવનચરિત્ર આ રીતે આલેખે છે—

જૈજનાથ મિશ્ર (જૈજૂ) નો જન્મ ગુજરાતમાં આવેલા આપાનેર ગામમાં બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો તાનપણમાં જ જૈજૂના પિતા સ્વર્ગસ્થ થયા હતા જૈજૂના માતા ઘણા જ ધાર્મિકવૃત્તિના હતા પોતાનું શેષ જીવન વૃદ્ધાવનમાં ગાળવાનો નિશ્ચય કરી, બાળક જૈજૂને માથે લઈને, જૈજૂના માતાજી વૃદ્ધાવન તરફ જતા હતા ત્યારે જમુના નદીના તટ પર સ્વામી હરિદાસ મામે મળ્યા જૈજૂની પ્રતિભા અને કાલ્પિ જોઈ સ્વામીજી જૈજૂને પોતાના આશ્રમે લઈ ગયા

જૈજૂના માતાજી લગવાનની સેવામાં રત થઈ ગયા ત્યારે જૈજૂ, સ્વામી હરિદાસ પાસે સંગીતની સાધનામાં રત થઈ ગયા આશ્રમના જીવનથી અને નાનપણના સંસ્કારોથી યુવાનીમાં જૈજૂને સસાર અસાર દેખાવા લાગ્યો એક દિવસ જન્મનાના તટ પર નિરાધાર હાલતમાં રોતા એક બાળકને જૈજૂએ જોયો તેને ઉપાડી લીધો, આશ્રય આપ્યો અને મોટો કર્યો જૈજૂએ

આ બાળકને સંગીતનું જ્ઞાન આપ્યું. આ બાળક તે ગોપાલ લાલ, જેણે મહત્વનો કહી શકાય એવો ભાગ જૈનૂના જીવનમાં ભજવ્યો છે.

ગોપાલ લાલનાં લગ્ન પ્રભા નામની જૈનૂની એક શિષ્યા સાથે ચંદેરીમાં થયાં હતાં. ચંદેરીના જમીનદાર રાજસિંહના આગ્રહને વશ થઈને જ જૈનૂ અને ગોપાલ લાલ ચંદેરીમાં, રાજસિંહના આશ્રય નીચે રહેવા ગયા હતા. જૈનૂએ ગોપાલની નવજાત પુત્રીનું નામ ‘મીરા’ રાખ્યું. આ ‘મીરા’ તે જ જૈનૂની પ્રેમીકા.

ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંહ તોમરના લગ્ન પ્રસંગે જૈનૂએ ગાયું, તેનાથી રાજા માનસિંહ અને તેની રાણી મૃગનયની ઘણાં આકર્ષાયાં. માનસિંહના આગ્રહને વશ થઈને મૃગનયનીને સંગીત શીખવવા, જૈનૂને ફરજિયાત ગ્વાલિયરમાં રહેવું પડ્યું.

ગોપાલ લાલ તો ચંદેરીમાં જ પોતાના કુટુંબ સાથે રહેતા હતા. એક દિવસે ચંદેરીના વનમાં કલ્યાણરાગનો આલાપ કરતા તેઓ બેઠા હતા, ત્યાં કાશ્મીર જતા કેટલાક વેપારીઓએ તેમનો આલાપ સાંભળ્યો. વેપારીઓએ કાશ્મીરના મહારાજાનાં ઘણાં શુભગાન ગોપાલને સંભળાવ્યાં. ગોપાલને મોટી મોટી લાલચો આપી અને કાશ્મીર-દરબારમાં ગાવા આમંત્રણ આપ્યું. પત્નીને, પુત્રીનો અને જૈનૂનો વિશાધ જોવા છતાંય શુભ રીતે ગોપાલ કાશ્મીર ચાલ્યા ગયા.

આ તે સમય હતો જ્યારે જૈનૂની ખ્યાતિ ઉચ્ચતમ

શિખરે પહોંચી ગઈ હતી. આલિયરમાં, જૈજૂને મીરાનો વિયોગ તો હતો જ અને તેમાં જ્યારે ગોપાલના વિશ્વાસ-ઘાત અને કૃતમ્મતાની ખબર મળી, ત્યારે ખજૂ પાગલ થઈ ગયા. મહારાણી મૃગનયનીએ ઘણી સારવાર કરી પણ ખજૂને આરામ ન થયો. જૈજૂએ રહેઠાણ છોડ્યું અને પહાડ, નદી અને જંગલોમાં ભટકવા માંડ્યું. વૃંદાવનમાં હરિદાસ પાસે તન્નામિશ્ર (તાનસેન) નો અભ્યાસ ચાલતો હતો અને ત્યાં જ્યારે ખબર પહોંચી કે “જૈજૂ બાવરો થઈ ગયો છે અને ભટકે છે” ત્યારે સ્વામી હરિદાસ ચોધાર આંશુએ રોધ પડ્યા. આ સમયથી જ તન્નામિશ્રને જૈજૂનાં દર્શન કરવાની તીવ્રેચ્છા બળી. પોતાના ગુરુભાઈ જૈજૂને શોધવા તન્નામિશ્રે ઘણી મહેનત કરી, પણ જૈજૂનો પત્તો ન મળ્યો.

જંગલોમાં ભટકતાં ભટકતાં જૈજૂ વૃંદાવનમાં આવી પહોંચ્યા. જૈજૂનાં વૃદ્ધ માતા અને સ્વામી હરિદાસ પણ જૈજૂની શોધમાં જ હતાં. તેઓએ જૈજૂ બાવરાને વૃંદાવનમાં જ રોકી રાખ્યો. વૃદ્ધ માતાના સ્નેહ અને સ્વામી હરિદાસના દેવદુર્લભ આશીર્વાદ અને ઉપદેશોથી જૈજૂને કંઈક આરામ તો થયો તેમ છતાંય મીરાના પ્રેમ અને સ્નેહની ઘેરી છાપ તેમજ ગોપાલ લાલે કરેલા દગાને તે ન જ ભૂલી શક્યા.

૧૫૫૬માં હુમાયૂંના મરણ પછી દિલ્હીની ગાદી પર સંગીત શોખીન અકબર બાદશાહની સત્તા હતી. અકબરના દરબાદમાં નવ રત્નોમાં તાનસેનની ગણતરી તે સમયમાં થતી હતી. તાનસેને ભારતના સંગીતકારો સામે પડકાર ફેંક્યો.

હતો કે ગમે તેની સાથે તે હોડમાં ઝિતરવા તૈયાર છે. તાનસેનના આ પડકારને ઝીલવા કોઈ તૈયાર ન થયું, તેથી તાનસેનને દિગ્વિજયી સંગીતકારનું બિરુદ મળ્યું. ત્યારે જૈનને આ વાતની જાણ થઈ કે તાનસેન પોતાને દિગ્વિજયી સંગીતકાર ગણાવે છે, ત્યારે જૈનની કલાત્મક ભાવનાઓને ભયાનક ઠેસ વાગી, જૈનએ તાનસેનનો પડકાર ઝીલી લીધો.

ભરચક દરબારમાં જૈન અને તાનસેન વચ્ચે જખમર હરિકાઈ ચાલી. તાનસેને સૌ પ્રથમ તોડી રાગ ગાયો; નજીકના જંગલનાં મૃગલાં તાનસેનની પાસે આવીને મુગ્ધ થઈ ઉભાં રહ્યાં. એક મૃગના ગળામાં તાનસેને પુષ્પનો હાર પહેરાવી દીધો. તોડી રાગ પૂરો થતાં જ મૃગ વનમાં નાચી ગયાં. ત્યારબાદ જૈનએ મૃગરંજની-તોડી ગાયો, જેનાથી જૈનએ અગાઉ જાહેર કર્યા મુજબ ફક્ત એક જ મૃગ જેના ગળામાં હાર હતો તે, જૈનની પાસે આવીને ઊભો રહ્યો. આ અદ્ભુત અમલકારથી તાનસેનને પણ આશ્ચર્ય થયું. ત્યાર બાદ અકબરે જૈનને કોઈપણ રાગ ગાવાનું કહ્યું જેનો જવાબ તાનસેનને આપવાનો હતો. જૈનએ જાહેરાત કરી કે હું માલકૌંસ ગાઈશ જેના પ્રભાવથી દરબારમાં મૂકેલો પથર મીણખત્તીની જેમ ઓગળી જશે, ઓગળેલા પથરમાં હું મારો તાનપૂરો મૂકી દઈશ, માલકૌંસ સમાપ્ત થતાં જ પથર તેના મૂળ સ્વરૂપમાં આવી જશે અને ત્યાર બાદ તે પથરને તોડ્યા વગર જ તાનસેને મારો (જૈનનો) તાનપૂરો પથરથી અલગ કરી આપવો પડશે.

માલકૌંસ શરૂ થયો. રાગનું વાતાવરણ બમતાં જ ધીરે

ધીરે પથર ઝાગળવા લાગ્યો. તેજ દાણે તાનસેને જૈજૂના ચરણ ચૂંમી લીધા અને કહ્યું કે “ મારા આચાર્યજીએ મને એક વખત કહેલું કે તારાથી પણ વધારે હોંશિયાર બજનંદિ નામનો તારો એક ગુરુભાઈ છે શું આપ તે જ છો ? ” તાનસેન અને જૈજૂ હૃદયથી લેટી પડ્યા.

થોડા સમય બાદ જૈજૂને ખબર પડી કે કાશ્મીરમાં અમુક જગ્યાએ ગોપાલ લાલ, પ્રભા અને મીરા હયાત છે ત્યારે તે કાશ્મીર ગયા. કાશ્મીરમાં, ગોપાલે એવું જુઠાણું ચલાવેલું કે તેમને સંગીત શીખવનાર કોઈ આચાર્ય કે ગુરુ નથી પરંતુ તેમને તો કુદરતી રીતે જ, ફક્ત અભ્યાસ કર્યાથી જ સંગીતનું જ્ઞાન થયું હતું. એ જ ચિંથરેહાલ અને મેલાં કપડાંમાં જૈજૂ કાશ્મીર-દરબારમાં ગયા. ત્યાં ભરી સલામા ગોપાલ લાલ સામે સંગીતની હરિકાઈ જામી જૈજૂની જીત થઈ. દરેકને જાણ થઈ કે ગોપાલ લાલના આ ગુરુ છે એવામાં ગોપાલ લાલનું મૃત્યુ થયું. ફરીથી જૈજૂના હૃદય અને મન પર એવો ભયંકર ધક્કો લાગ્યો કે જૈજૂ સન્યાસ લઈ કાશ્મીરનાં જંગલોમાં ચાલ્યા ગયા. જૈજૂનું મૃત્યુ ક્યારે થયું તેની કોઈને જાણ નથી. કહેવાય છે કે કાશ્મીરનાં જંગલોમાં જ તેઓ અંતર-ધ્યાન થઈ ગએલા.

જૈજૂએ હોરી પ્રકારની ગાયકીની તેમજ ગૂર્જરી તોડી, મૃગરંજની તોડી, મંગલ ગૂર્જરી વગેરે અનેક રાગની પણ શોધ કરી છે ધમાર તાલ પણ તેમણે જ રચેલો છે. જૈજૂની યાદગીરીમાં મહારાણી મૃગનયની અને રાજા માનસિંહે

જ્વાલિયરમાં, 'જ્વાલિયર સંગીત વિદ્યાપીઠ' નામની એક સંગીત સંસ્થા જોલી હતી જેના પાઠ્યક્રમમાં હોરી ગાયત્રી અને ધમાર તાલ એક વિશિષ્ટતા ગણાતી.

પંડિત લોચન

પંડિત લોચનનો સમય ચૌદમી સદીના ઉત્તરાર્ધ અને પંદરમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં મનાય છે. બિહારમાં આવેલ મુઝફ્ફર નામના સ્થાને તેમનો જન્મ એક બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. પં. લોચન મંચરૂતના ઉચ્ચ કોટિના વિદ્વાન હતા, તેમણે પ્રાચીન સંગીત અને તેમના મમયના સંગીત શાસ્ત્રનો અભ્યાસ કર્યા બાદ ક્રિયાત્મક સંગીતાભ્યાસ કર્યો હતો.

પં. લોચનના સમયમાં સપ્તકના સાત સ્વરો સારંગમપદ્ધતિ અનુક્રમે ૪,૩,૨,૪,૪,૩,૨ નંબરની શ્રુતિઓ પર હતા, તદુપરાંત રાગનાં વર્ગીકરણ પણ માન્ય હતાં વગેરે. આ બધી માહિતીઓને એકત્રિત કરી તેમાં પોતાના મૌલિક વિચારો અને સૂચનો દર્શાવી પં. લોચને 'રાગ સર્વસંગ્રહ' અને 'રાગ તરંગિણી' નામના બે અમુલ્ય ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યા. આ બે ગ્રંથથી સંગીત જગતમાં તેમનું સન્માન થાય છે. તેમના સમયમાં અમીર ખુશરુના ફારસી અને ભારતીય

સંગીતના મિશ્રણના પ્રયાસો ચાલુ જ હતા. પં. લોચને સિદ્ધ થયું છે કે કારસી સંગીતનો ઉદ્ભવ ભારતમાં જ થયો હતો, કારસી સંગીત વિદેશી નથી પણ ભારતીય જ છે.

પંદરમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પં. લોચનનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

શોરીમિયાં

શોરીમિયાંનું પુરું નામ શુક્લામનળી શુક્લામરમુલ શોરી. તેમનો જન્મ લખનવમાં થયો હતો. તેમણે તેમના પિતા પાસે સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો હતો. શોરીમિયાંનો સમય લગભગ ઝોગણીસમી સદીનો પૂર્વાર્ધ માની શકાય.

શોરીમિયાંનો અવાજ ઘણો જ પાતળો હતો તેથી ખ્યાલ ગાયકીમાં તેમને ક્ષવટ ન હતી. તેમણે ઘણી મહેનત કરી પરંતુ ખ્યાલ ગાયકીમાં તેમને નિષ્ફળતા જ પ્રાપ્ત થઈ. પોતાના અવાજને અનુકૂળ ગાયકી શોધવા માટે તેમણે પ્રયત્નો કર્યા અને તેમણે ‘ટપ્પા’ નામની ગાયકીની શોધ કરી. પંજળી ભાષાનું તેમને સાફ જ્ઞાન હતું અને તેથી સુખ્યત્વે તેમણે પંજળી ભાષામાં જ ટપ્પા લખેલા છે.

શોરીમિયાં સ્વભાવના ઘણાજ નમ્ર અને સન્યસ્તવૃત્તિના હતા, તે નીચેના એક પ્રસંગ પરથી જાણી શકાય છે.

એકવાર નવાળ આસિફૂદીલાએ શોરીમિયાંને રાજલવનમાં ગાવાનું આમંત્રણ આપ્યું. શોરીમિયાંએ એટલું સુદર ગાયું કે નવાળ સાહેબે તરત જ કેટલાય રૂપીઆ ભરેલી એક થેલી તેમને ભેટ આપી દીધી. પરંતુ શોરીમિયાં તે ધન પોતાને ઘેર લઈ જઈ શક્યા નહિ, ઘેર જતા રસ્તામાં જેટલા ભિખારીઓ, માધુઓ, ફકીરો તેમને મળ્યા તે દરેકને તે ધન શોરીમિયાંએ વહેંચી દીધું. જ્યારે નવાળ સાહેબને આ વાતની બાબત થઈ ત્યારે તેઓએ ફરીથી એવી જ ભેટ શોરીમિયાંને ઘેર મોકલી આપી. શોરીમિયાં લોકપ્રિય ગાયક હતા. તેમને કોઈ સંતાન ન હતું. તેમના મૃત્યુ સંબંધી હજુ સુધી ખાસ માહિતી બાબત મળી નથી પણ વિદ્વાનોનું માનવું છે કે ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં લખનવમાં જ તેમનું મૃત્યુ થયું છે.

સદારંગ-અદારંગ

ઈ સ. ૧૭૧૬ થી ઈ સ. ૧૭૪૮ સુધી દિલ્હીના બાદશાહ મહમદશાહનું રાજ્ય રહ્યું. મહમદશાહ ઘણો બીકણ અને ચંચળ સ્વભાવનો હતો. તેને રાજનીતિનો અનુભવ પણ ન હતો અને જ્ઞાન પણ ન હતું. તેનો રાજ્યકાળ ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મહત્વનો ગણાતો નથી પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્વનો છે.

મહમદશાહના દરબારમાં નિયામતખાં નામના પ્રખ્યાત
 બીનકાર હતા. નિયામતખાં તાનસેનની પુત્રીના દશમી પેઢીના
 કલાકાર હતા. નિયામતખાંના જીવનમાં અમુક એવા પ્રસંગો
 બન્યા જેમાંથી મહમદશાહ અને તેનો સહચારી સંગીતમાં
 મહત્તા ધરાવે છે. આપણે તે પ્રસંગો જોઈએ.

કેઈની સલાહથી બાદશાહે એક દિવસ એવું ફરમાન
 કયું કે, સારંગીની સાથે નિયામતખાંની બીન પણ વાગવી
 જોઈએ. સ્વતંત્ર મિલનના નિયામતખાંએ બાદશાહના વજીરને
 ઘણું સમર્થવ્યા કે “અમે બીનકારો સારંગી સાથે રંગ જમાવી
 શકીએ, તેમ છતાંય સારંગીનો સાથ બીનથી કરવામાં હું
 મારું અપમાન સમજૂ છું” બાદશાહને પોતાના ફરમાનનો
 ભંગ થતો જણાયો અને નિયામતખાંને દરબારમાંથી કાઢી
 મૂક્યા એટલું જ નહિ પણ તેમને ઘણું હેરાન કર્યા. નિયા-
 મતખાંને શુભવાસ લોગવવો પડ્યો.

નિયામતખાંને ખ્યાલ ગાયકી પર વિશેષ પ્રેમ હતો,
 જ્યારે તે સમયમાં ખ્યાલ ગાયકીનું ઝાઝું માન ન હતું.
 ખ્યાલ ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવા અમીર ખુશરૂએ લગભગ
 ઈ. સ. ૧૨૫૧ ઘણા નિષ્ફળ પ્રયત્નો કરેલા. સુલ્તાન હુસેન
 શાહીએ પણ ખ્યાલનો પ્રચાર કરવા માટે મહેનત કરેલી
 અને તેમના પ્રયત્નો નિષ્ફળ ગયેલા. હવે નિયામતખાંને
 આ બાબત ઘણી જ ખૂંચતી હતી તેમણે જોયું કે ખ્યાલમાં
 જે બાદશાહના નામનો કંઈક ઉલ્લેખ આવે તો જરૂર
 ખ્યાલ ગાયકી લોકપ્રિય થઈ શકે. આથી તેમણે કેટલાક

ખ્યાલ બનાવ્યા જેમાં છેલ્લે “ સદારંગીલે મોમદશા ” એવા શબ્દો મૂક્યા. અને પોતાનું ઉપનામ ‘ સદારંગ ’ રાખ્યું. પોતે ખ્યાલ બનાવતા તેમ છતાં તે ખ્યાલ બહારમાં અથવા મહેફિલમાં તેઓ ગાતા ન હતા પરંતુ તેમના કેટલાક શિષ્યોને તેમણે આ ખ્યાલનો અભ્યાસ કરાવ્યો. નિયામતખાં માનતાં કે બાદશાહને રાજી કરવા અને ખ્યાલની મહત્તા વધારવા જ તેઓએ તે ખ્યાલ બનાવેલા છે, નહિ કે પોતાના વંશને માટે.

હવે શિષ્યો દ્વારા અનેક ઠેકાણે મહમદશાહે પોતાના નામવાળા આ ખ્યાલ જ્યારે સાંભળ્યા ત્યારે તે ઘણા ખૂશ થઈ ગયો. મહમદશાહે ખ્યાલ બનાવનાર ‘ સદારંગ ’ની શોધ કરવા માંડી. જ્યારે તેને બહુવા મળ્યું કે ‘ સદારંગ ’ તે જ નિયામતખાં, ત્યારે નિયામતખાંને દરબારમાં માનથી બોલાવ્યા, આમ ફરીથી નિયામતખાં મહમદશાહના દરબારમાં રહેવા લાગ્યા.

નિયામતખાંના ખ્યાલો મોટેભાગે શૃંગારરસના હતા. અને તેથી દરબારની ગણીકાઓમાં તેનો વધુ પ્રચાર થઈ ગયો. કેટલાક ધ્રુપદિયા સંગીતકારોને સદારંગની આ ગાયકી ખટકવા લાગી અને તેઓ ખ્યાલ ગાયકીને “ ઝનાના-સંગીત ” (સ્ત્રીનું સંગીત) કહેતા. ગણીકાઓએ બાદશાહને વિનંતી કરી કે તેમને નિયામતખાં પાસે ખ્યાલનો અભ્યાસ કરવાનો અજાંઘ કરવામાં આવે તો સંગીતમાં એર રંગ બને. મહમદશાહ બાદશાહે નિયામતખાંને હુકમ કર્યો કે તેમણે

ગણીકાઓને ગાયન શીખવવું. હવે નિયામતખાંને આ ફરમાનમાં પોતાની આબરૂ જતી લાગી, તેમને થયું મારા જેવો વિદ્વાન અને તે ગણીકાઓને અભ્યાસ કરાવે ?

નિયામતખાંને બાદશાહને ગમેતેમ ઊંધું સીધું સમજાવીને, પોતાના એક શિષ્ય હસન ઘાદીને, ગણીકાઓને અભ્યાસ કરાવવા મોકલ્યો.

આગળ જણાવ્યું તેમ ‘સદારંગ’ના ખ્યાલનો પ્રચાર તો થયો પરંતુ તે હલકી કક્ષાના ગણાવા લાગ્યા હતા. અમુક સમય વિત્યા બાદ જ સદારંગના ખ્યાલ લોકપ્રિય થયા હતા અને તે એટલે સુધી કે કેટલાક લોકો પોતાની ગાયકીમાં પણ ‘સદારંગીલે મોમદશા’ ઊમેરવા લાગ્યા. પરિણામે આજે એ જાણીતું કઠિન છે કે નિયામતખાંએ પોતે કેટલા અને કયા કયા ખ્યાલ બનાવ્યા છે.

સદારંગની સાથે કેટલીકવાર ‘અદારંગ’ નામ પણ સાંભળવા મળે છે. કેટલાક સંગીતકારો સદારંગ-અદારંગને બાઈઓ માને છે પણ આ સાચું નથી. ઇતિહાસ કહે છે નિયામતખાંને બે પુત્રો હતા ફીરાઝખાં અને ભૂપતખાં. ફીરાઝખાંનું ઉપનામ તે ‘અદારંગ’ અને ભૂપતખાંનું ઉપનામ ‘મહારંગ’. નિયામતખાંના આ બંને પુત્રો પણ સંગીત કલાકારો હતા.

મનરંગ

મહામદશાહ બાદશાહના રાજ્યકાળમાં જ (ઈ. સ. ૧૭૧૬ થી ઈ. સ. ૧૭૪૮) ભૂપતબાં નામના એક પ્રસિદ્ધ સંગીતકાર થઈ ગયા. ભૂપતબાંએ પોતાનું ઉપનામ ‘મનરંગ’ રાખ્યું હતું. તેમના પિતા ફિરોઝબાંનું ઉપનામ ‘સદારંગ’ હતું અને તેમના કાકા ભૂપતબાંનું નામ ‘મહારંગ’ હતું. ‘મનરંગ’ નો જન્મ ક્યાં થયો અને તેઓ ક્યાં રહેતા હતા વગેરે માહિતી હજુ સુધી મળી શકી નથી.

મનરંગે અનેક ચીજો રચી છે. તેમના વંશજોની પદ્ધતિ મુજબ તેમની (મનરંગની) ચીજોમાં પછુ બાદશાહના શુદ્ધાવગુણોનો ઉલ્લેખ દેખાઈ આવે છે. ઇતિહાસકારોનું માનવું છે કે મનરંગના સમયમાં, મનરંગ કરતાં વધારે વિદ્વાન એક પછુ સંગીતકાર ન હતો. મનરંગને સંગીતનું ઉત્તમ શાસ્ત્રીય તેમજ ક્રિયાત્મક જ્ઞાન હતું.

મનરંગને બે પુત્રો હતા, જીવશાહ અને ખ્યારબા (અંગલીકટ). ખ્યારબાએ નાનપણમાં જ વીણા પર સારો કાણુ મેળવ્યો હતો. નાનપણમાં, રસ્તા પર રમતાં રમતા ખ્યારબાંની ડાબા હાથની તર્જની આગળી ગાડાની નીચે આવવાથી કપાઈ ગઈ હતી મનરંગે ખ્યારબાને એક મોટી નખખી બનાવી આપી આ નખખી કપાઈ ગયેલી અડધી આગળી પર પહેરીને ખ્યારબાએ વીણા પર પ્રભુત્વ મેળવ્યું હતું. આંગળી કપાએલી હતી તેથી ખ્યારબાને લોકો અંગલીકટના નામથી જ ઓળખે છે.

મેનરંગનો સ્વર્ગવાસ ક્યારે અને ક્યાં થયો તે વિષે અતિહાસમાં કંઈ માહિતી મળતી નથી.

અહોબલ

સત્તમી સદીની શરૂઆતમાં દક્ષિણ ભારતમાં અહોબલ નામના એક પંડિત થઈ ગયા. પં. અહોબલનો જન્મ દ્રાવિડ બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. તેમના પિતા શ્રી. કૃષ્ણ પંડિત સંસ્કૃતના વિદ્વાન હતા, જેમણે અહોબલને નાનપણથી જ સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કરાવ્યો હતો. અહોબલને નાનપણથી જ સંગીત પ્રત્યે પ્રેમ હતો. સંસ્કૃતના વિદ્વાન થયા પછી તેમણે શાસ્ત્રીય તેમજ ક્રિયાત્મક સંગીતની સાધના કરી.

સંગીતમાં પ્રવિણ થયા બાદ પં. અહોબલે ઉત્તર ભારત તરફ આવવા પોતાના ઘરનો ત્યાગ કર્યો. ઉત્તર ભારત તરફ આવતાં રસ્તામાં ‘ઘનબડ’ નામના નગરમાં તેમને જાણવા મળ્યું કે ઘનમડના મહારાજા વિદ્વાનોના પુજારી છે અને વિદ્વાનોને આશ્રય આપે છે. પં. અહોબલ તો દક્ષિણી સંગીતમાં પ્રવીણ હતા જ્યારે ઘનબડના દરબારમાં કાયમી સ્થાન મેળવવા ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતની જરૂર હતી. આથી તેમણે ઉ. હિ. સંગીત માટે તપશ્ચર્યા આદરી.

ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો સંપૂર્ણ અભ્યાસ ક્યાં

બાદ ધનખડના રાજદરબારમાં પં. અહોબલે કાયમી સ્થાન મેળવ્યું. અહીં તેમણે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પર સંસ્કૃતમાં ‘સંગીત પારિજાત’ નામનો અમુલ્ય ગ્રંથ લખ્યો. (લગભગ ઇ. સ. ૧૬૫૦)

વીણાના તારની લંબાઈમાં સિન્ન સિન્ન સ્વર સ્થાન નક્કી કરવાની પહેલ પં. અહોબલે જ કરેલી. પં. અહોબલ પછીના સંગીતકારોએ પણ આ પદ્ધતિને માન્ય રાખી છે. કેટલાય પદ્ધતિ શાસ્ત્રીઓ અને ગણિત શાસ્ત્રીઓની મદદ લઈ પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ આ કાર્યની શોધ છેક ઓગણીસમી સદીમાં કરી, પરંતુ આજનાં વૈજ્ઞાનિક સાધનો વગર ૨૦૦ વર્ષ પહેલાં પં. અહોબલે આ શોધ કરેલી એ આશ્ચર્યની વાત છે.

નારદ

ઇતિહાસમાં ‘નારદ’ ના નામથી કેટલાય ગ્રંથો પ્રાપ્ત થાય છે. આ ગ્રંથો છે સારસંહિતા, નારદીય શિક્ષા, સંગીત મકરંદ, રાગનિરૂપણ, પંચમસાર સંહિતા, ચત્વારિંશગચ્છત-રાગનિરૂપણમ્ વગેરે. આ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્વાનો બાણી શક્યા છે કે નારદ નામની એકજ નહિ પરંતુ જુદી જુદી વ્યક્તિઓ હતી. તેમાંની એક પણ વ્યક્તિ મહર્ષિ નારદ નહિ પણ સામાન્ય મનુષ્યો છે. અહીં ‘નારદીય

શિક્ષા' ના અંથકાર નારદ અને 'સંગીત મકરંદ' ના અંથકાર નારદ વિષે આપણે ચર્ચા કરીશું.

‘નારદીય શિક્ષા’ એક નાનો અંથ છે, જેમાં સામવેદના સમયની સંગીતની ચર્ચા કરેલી છે. પં ભરતે ‘શ્રુતિ’ શબ્દનો જે અર્થ કર્યો છે તેનાથી જુદો અર્થ ‘શ્રુતિ’ એટલે ‘સ્વરનો ભાગ’, નારદીય શિક્ષામાં છે. ઈ. સ. ચોથી સદી સુધીના અંથોનો અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્વાનો બાળી શક્યા છે કે શ્રુતિ શબ્દનો અર્થ ‘નારદીય શિક્ષા’ પહેલાં કોઈએ કર્યો નથી. હવે આગળ જણાવ્યું તેમ નારદની તથા ભરતની શ્રુતિ શબ્દના અર્થની બ્યાખ્યા જુદી જુદી છે, તેથી એમ કહી શકાય કે નારદનો સમય ઈ. સ. ચોથી સદી પહેલાનો હોવો જોઈએ નારદીય શિક્ષામાં ‘રાગ’ શબ્દનો પણ નહિવત્ ઉલ્લેખ છે, પરંતુ તે રાગ એટલે વર્તમાન રાગ નહિ પણ તે સમયના ગ્રામ-રાગો હોવા જોઈએ. આજનો ‘રાગ’ શબ્દ તો લગભગ દશમી સદીમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યો.

હવે ‘સંગીત મકરંદ’ ના અંથકાર નારદનો સમય પણ ચોક્કસ બાળી શકાયો નથી. ‘સંગીત મકરંદ’ માં સ્વર, મૃદંગના, રાગ, તાલ વગેરેની ચર્ચા કરેલી છે, તદુપરાત કેટલાક રાગોના નામ સુસ્લીમ છે ‘સંગીત મકરંદ’ પર સંગીતરત્ના-કરની છાયા દેખાઈ આવે છે ‘સંગીત મકરંદ’ માં ‘માહુરી’ નામનો એક રાગ છે જેને ૧૬ મી સદીના અંથકાર પુન્ડલિક વિઠ્ઠલ ‘સારંગ’ રાગ કહે છે આ બધી બાબતો પરથી બાળી શકાય છે કે ‘સંગીત મકરંદ’ના અંથકાર નારદનો સમય લગ-

લગ સોળમી સદીનો હોવો જોઈએ.

આગળ જણાવ્યું તે મુજબ ‘નારદ’ વિષે બીજી કોઈ જાતની માહિતી મળતી નથી.

શ્રીનિવાસ

પંડિત શ્રીનિવાસનો જન્મ નેરપતિપુર (દક્ષિણ ભારત) માં થયો હતો. તેમણે ‘રાગ તત્ત્વવિબોધ’ નામનો ગ્રંથ લખ્યો છે તેનાથી માની શકાય છે કે તેમનો સમય લગભગ અઠારમી સદીનો હોવો જોઈએ.

નાનપણમાં પં. શ્રીનિવાસને એક જૂરી આદત પડેલી. તેઓ જ્યાં જાય ત્યાંથી રમતાં રમતાં સંગીતના ગ્રંથો ચોરી લાવતા. સંગીત પ્રત્યે તેમને ખૂબ પસંદ હતો તેને લીધે કદાચ એમ હોય કારણ સંગીતના ગ્રંથો સિવાય બીજા એક પણ વસ્તુની તેઓ ચોરી કરતા નહિ. પં. શ્રીનિવાસ પાસે કેટલાય મહત્વના અને અમુલ્ય ગ્રંથો આ રીતે ભેગા થઈ ગયા હતા. શ્રીનિવાસ યુવાન થયા, અને સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો, નાનપણમાં એકત્રિત કરેલા ગ્રંથોમાંથી થોડા ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યો ન કર્યો અને એક દિવસ અચાનક તેમના ઘરમાં આગ લાગી. સંગીતના ગ્રંથો જ ગ્રંથો રાખી થઈ ગયા અને પં. શ્રીનિવાસ પાગલ જેવા થઈ ગયા. વેંકટ

રાગ નામના એક દક્ષિણી વિદ્વાને તેમને ઘણા ઉપદેશ આપ્યો જેનાથી પં. શ્રીનિવાસને સાંત્વન મળ્યું, નાનપણમાં ચોરલા ગ્રંથોનું પ્રાયશ્ચિત પણ તેમણે ત્યારબાદ કયું હતું.

પં. શ્રીનિવાસે ‘રાગ તત્ત્વવિબોધ’ નામનો ગ્રંથ લખ્યો છે. પં. અહોબલના ગ્રંથમાં કેટલીક બાબતો પં. શ્રીનિવાસને અયોગ્ય અથવા અસ્પષ્ટ જણાઈ હતી, ‘રાગ તત્ત્વવિબોધ’માં આ બાબતોની સ્પષ્ટ વ્યાખ્યાઓ તેમણે આપી છે, આ ઉપરાંત બાર સ્વરોનાં શ્રુતિ સ્થાનનો પ્રયોગ તેમણે પોતાના વિચારોમાં સરળ અને સ્પષ્ટ બાબામાં દર્શાવેલો છે. પં. શ્રીનિવાસના રાગ તત્ત્વવિબોધ પરથી બાણી શકાય છે કે તેમાં મોટા ભાગના વિચારો, પં. અહોબલના છે.

પં. શ્રીનિવાસ જન સંપર્કથી દૂર રહેતા અને તેથી જ કદાચ તેમના વિષેના બીજા કોઈ ઉલ્લેખ હજી સુધી બહુવા મળ્યા નથી.

સુલ્તાન હુસેન શકી

ખ્યાલ ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવા અવિરત પરિશ્રમ કરનાર સુલ્તાન હુસેન શકીને બાળ્યે જ કોઈ ખ્યાલ ગાયક નહિ ઓળખતો હોય.

ઈ. સ. ૧૩૩૬ માં બાનપુરના ખ્વાજા યાસ નામના

એક સુબેદારે તે સમયના તથાલખ વંશના મહારાજને કમળેર અને ડરપોક સમજીને પોતાનું સ્વતંત્ર રાજ્ય સ્થાપ્યું હતું. લગભગ ૬૦ વર્ષ સુધી આ સ્વતંત્ર રાજ્યનું અસ્તિત્વ રહ્યું. ઈ. સ. ૧૪૫૮ માં જૈનપુરની ગાદી પર ત્યાં સુલતાન હુસેન શર્કીની સત્તા આવી ત્યાં જ દિલ્હીના બાદશાહ બહલોલે જૈનપુર પર ચઢાઈ કરી. યુદ્ધમાં હુસેન શર્કીને હાર મળી. પરાજીત થયા બાદ હુસેન શર્કીએ બંગાળના મહારાજને આશ્રય લીધો. આમ હુસેન શર્કીના જીવનનો મોટો ભાગ બંગાળમાં વિત્યો.

ઈ. સ. ૧૪૬૬ માં બંગાળમાં તેઓનો સ્વર્ગવાસ થયો. તેમના વંશના તેઓ છેલ્લા રાજા હતા.

સુલતાન હુસેન શર્કીને સંગીત ઘણું જ પ્રિય હતું. તેમણે ખ્યાલ ગાયકીમાં ‘જૈનપુરી’ નામનું એક સંશોધન કર્યું હતું જે આજે પણ પ્રસિદ્ધ છે.

હૃદયનારાયણ દેવ

પંડિત હૃદયનારાયણ દેવનો સમય સત્તરમી સદી ગણાય છે. તેમના પિતા શ્રી. પ્રેમનારાયણ ‘ગદા’ (મધ્ય પ્રદેશ) ના રાજા હતા. ઈ. સ. ૧૬૫૧ માં શત્રુઓથી પરાજીત થઈને પં. હૃદયનારાયણ ‘મંડલા’ જઈને રહેવા

લાખ્યા આથી ઘણાં લોકો ‘ગદા-મંડલા’ ના ‘રાગ તરીકે’ પં. હૃદયનારાયણને ઓળખે છે. . . .

ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પર સંસ્કૃત લાખામાં પં. હૃદયનારાયણે, ‘હૃદય પ્રકાશ’ અને ‘હૃદય કૌતુક’ નામના બે ગ્રંથો લખ્યા. ‘હૃદય કૌતુક’માં પં. લોચનના ‘રાગ તરંગિણી’ ની અને ‘હૃદય પ્રકાશમાં’ પં. અહોબલના સંગીત પારિભાષીની છાયા જણાય છે. પં. હૃદયનારાયણે તે સમયના બાર સ્વરોનાં સ્થાન તારની લંબાઇથી સ્પષ્ટ કર્યાં છે. મેળ (ચાટ) ની રચના વિષે પણ તેમણે સુંદર વિચારો રજૂ કરેલા છે.

વિદ્વાનોનું માનવું છે કે, સાહિત્ય-સંગીત પ્રેમી પં. હૃદયનારાયણ દેવનો સ્વર્ગવાસ મધ્ય પ્રદેશમાં જ થયો હતો.

ભાવભટ્ટ

બિકાનેરના મહારાજા અનુપસિંહનું રાજ્ય ઈ. સ. ૧૬૭૪ થી ઈ. સ. ૧૭૦૬ સુધી રહ્યું હતું. પં. ભાવભટ્ટ અનુપસિંહના આશ્રયમાં રહેલા. પં. ભાવભટ્ટના પિતાનું નામ શ્રી જનાર્દન ભટ્ટ અને તેમની માતાનું નામ સ્વપ્રભુવા હતું.

અનૂપ વિલાસ, અનૂપ સંગીત રત્નાકર, અનૂપ સંગીત-તાંકુશ, સુરલી પ્રકાશ, નષ્ટોદ્ધિટ પ્રબોધક ક્રુપાદ ટીકા અને

સંગીત વિનોદ નામના સંસ્કૃત ગ્રંથો પં. ભાવભટ્ટે લખેલા છે. ઉપરોક્ત ગ્રંથોથી જાણી શકાય છે કે પં. ભાવભટ્ટ સંસ્કૃતના પ્રખર વિદ્વાન હતા. ગ્રંથોમા તેમણે ઘણી જગ્યાએ તેમની પહેલાના ગ્રંથકારોના નામનો ઉલ્લેખ કરેલો છે. પં. ભાવભટ્ટના ગ્રંથોની ભાષા સમજવી કઠણ છે. સંગીતની અનેક બાબતોની ચર્ચા તેમણે કરેલી છે.

ભાવભટ્ટના મૃત્યુ સંબંધી કોઈ માહિતી હજૂ સુધી જાણવા મળી નથી

મહર્ષિ ભરત

મહર્ષિ ભરતનો સમય લગભગ ઈ સ પૂ. ૫૦૦ વર્ષ પહેલાનો (અથવા તેથી પણ વધારે પ્રાચીન) મનાય છે. મ. ભરત વિષેની કેટલીક માહિતી આપણે જાણી છે. (પૃષ્ઠ નં. ૨૧૬) તેથી હવે તેના સિવાયની વધારાની બાબતો આપણે વિચારીશું

મ. ભરતે ‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’ ગ્રંથ લખ્યો તે સમયમાં (અને આજે પણ) આ ગ્રંથનું એટલું બધું માન હતું કે લોકો અભિનેતાઓને ‘ભરત’ કહેતા. અમરસિંહના પ્રખ્યાત ‘અમરકોષ’માં તેથી જ ભરત એટલે ‘નટ’ એવી વ્યાખ્યા છે. ‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’ની કેટલાય વિદ્વાન આચાર્યોએ અનેક

પ્રકાશની દીકાઓ અને ચર્ચાઓ કરેલી છે મ ભરતના આ અને બીજા અથોથી ઇતિહાસમાં લગભગ ૮૦૦ વર્ષનો સમય 'ભરતકાળ' કહેવાય છે. મ. ભરતેજ સંગીતનો પાયો નાખ્યો છે એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી કેવળ ભારતીય સંગીતના જ નહિ પરંતુ સમસ્ત માનવજાતિના સંગીતમાં સાર્વભૌમ સત્યો મ ભરતે તેમના ઉપદેશક્રત અથમાં ઠાકેલાં છે મ ભરત પછીના દત્તિલ, કોહલ, મતંગ, હરિપાલ, અભિનવગુપ્ત, શારંગદેવ એને કુશ્લ જેવા અનેક વિદ્વાનો ભરતના મતાનુયાયી જ હતા.

મ. ભરતનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોના સિદ્ધાંતો પર સમસ્ત માનવજાતિનું સંગીત અવલગ્ન છે મ. ભરતે લગભગ ૧૦૦ જેટલા શિષ્યોને નાટ્યકલામાં તૈયાર કરેલા. મ ભરતના અથમાં જે કહેવાનું રહી ગયું હતું અથવા જે સંક્ષિપ્તમાં હતું તેને સ્પષ્ટ કરવાની આજ્ઞા તેમણે તેમના પુત્ર કોહલને આપી હતી. 'અન્તારતન્ત્ર'ના નામથી કોહલે, મ. ભરતના સિદ્ધાંતોનું વિસ્તૃત વિવેચન કરેલું છે મ ભરતના બીજા પુત્ર શારદાતનયે 'પંચ ભારતીય' નામના ગ્રંથની ચર્ચા કરેલી છે, જેમાં મુખ્યત્વે મ. ભરત અને તેમના શિષ્યોના સિદ્ધાંતો સમાવેલા છે એમ કહેવાય છે

મ ભરતે ચિત્રા અને વિષંચી નામના બે તત્ત્વ વાદ્યોની ચર્ચા કરેલી છે ચિત્રામાં માત્ર તાળ રહેતા જે કમગઃ નાત સ્વરોમાં મેઘવ્રવામાં આવતા મ. ભરતની વીણા મત્તકોકિલા કહેવાતી જેમાં એકવીસ તાર પર ત્રણ સપ્તકો મેઘવ્રવામાં

આવતા. આ કાળમાં વીણા પર પરદા ન હતા પરંતુ પ્રત્યેક સ્વર માટે જુદા જુદા તાર રાખવામાં આવતા.

કેટલાક વિદ્વાનોનાં જીવન ચરિત્રો જાણ્યા પાઠ હવે આપણે સંગીત વિશારદ માટે કેટલાક શાસ્ત્રીય પ્રશ્નોનું અધ્યયન કરીએ.

માર્ગી સંગીત અને દેશી સંગીત એટલે શું ? જે સંગીત અત્યંત પ્રાચીન અને સંસ્કૃતના કઠિન નિયમોથી જડાયેલું છે તે માર્ગી સંગીત. દેશના જુદા જુદા ભાગોમાં નાનાં મોટાં દરેક જણ પ્રેમપૂર્વક જેમાં રાગે છે, પ્રાચીન નિયમો તરફ ખાસ ધ્યાન ન આપતાં મનોરંજન મેળવે છે તે દેશી સંગીત. માર્ગી સંગીત વિષે ગ્રંથોમાંથી જાણવા મળે છે કે તે સંગીત બ્રહ્માએ ઉત્પન્ન કરેલું વગેરે. હવે ત્યારે આ સંગીત અસ્તિત્વમાં જ નથી તો પછી એની કડાકૂટમાં પડવાથી શો ફાયદો ? મહિર્ષિ ભરત પછીનું સંગીત જે આજે સાંભળીએ છીએ તે દેશી સંગીત એવી દેશી સંગીતની વ્યાખ્યા કરીએ તો તે ખોટી નથી.

હવે આદત, જીગર અને હિસાબ શું છે તે વિચારીએ. આદત એટલે અનુભવથી કુદરતી રીતે મેળવેલું સંગીતનું ઉત્તમ જ્ઞાન. જીગર એટલે સંગીત દ્વારા પોતાનો સ્વભાવ દર્શાવવો. હિસાબ એટલે રાગ અને તાલનાં શાસ્ત્રીય નિયમો અને તેના ગણિતનું જ્ઞાન. ડા. ત. તળવચી જેની સાથે સાથે કરે છે તેના પડ્ડને અનુસરીને પોતાના તળલાનો સ્વર સહજમાં મેળવી લે છે તેમ છતાં તેને આ જ્ઞાન સિવાય

ખીજું સ્વર જ્ઞાન હોતું નથી, રામલીલા અથવા ભજન કરનારા કેટલાકને સ્વર જ્ઞાન હોતું નથી તેમ છતાં હાર્મોનિયમ પર ગીત પ્રમાણે જ તેમની આંગળીઓ ફરે છે અને તાલના ઠેકા સાથે સમ પછુ આવે છે. આ અને આવા જ બીજા દાખલાઓ ‘આદત’ ને આભારી હોય છે. રાગ ગંધીર પ્રકૃતિનો હોય અને વિલગિત ખ્યાલ ચાલતો હોય, તે રાગ માટે કલાકારની ઉત્તમ તૈયારી પણ હોય, તેમ છતાં કલાકારની રાગની સૂરાવટ પરથી જાણી શકાય છે કે કલાકારનો સ્વભાવ ઉતાવળીયો હશે કે ધીર ગંધીર હશે આ થયે ‘જીગર’ નો દાખલો.

સંગીત વિશારદના વિદ્યાર્થીઓને પશ્ચિમી સંગીતનું પણ સાધારણ જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે.

અંગ્રેજીમાં એક સપ્તકને Octave અથવા Scale (ઑક્ટેવ અથવા સ્કેલ) કહે છે. પશ્ચિમના સંગીતજ્ઞોએ વાદ્યો પર નવ સપ્તક ગણાવ્યા છે. ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને Clef (ક્લીફ) કહેવામાં આવે છે. નીચે (ખરજ) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને Base clef (બેઝ ક્લીફ) કહેવાય છે. વચ્ચે (મધ્ય) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને G clef (જી ક્લીફ) કહેવાય છે અને ઉપર (તાર) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને Treble clef (ટ્રીબલ ક્લીફ) કહે છે.

સ્વરો માટે Flat, sharp અને natural (ફ્લેટ, શાર્પ અને નેચરલ) એવા ચિહ્નો છે જેને આપણે અનુક્રમે ઠામળ, તીવ્ર અને શુદ્ધ કહીએ છીએ.

ભારતીય સંગીતમાં ચારેગમપદ્ધતિ સ્વરો છે, જે ગાય-
કીમાં તેમજ લેખનમાં વપરાય છે, તેવી જ રીતે પશ્ચિમી
સંગીતમાં do re mi fa sol la si (ડો રે મી ફા સોલ
લા સી) સ્વરો છે, જે ગવાય છે, અને તે જ સ્વરોને
અનુક્રમે A B C D E F G તરીકે લખાય છે.

આપણા સંગીતમાં બિલાવલ થાટના શુદ્ધ સપ્તકતુ'
જે મહત્વ છે તેવું જ મહત્વ અંગ્રેજીમાં C થી શરૂ થતા
C D E F G A B (આપણો ગંધારગ્રામ) સપ્તકતુ' છે.
આજ સપ્તકને Natural major scale (નેચરલ મેજર
સ્કેલ) કહેવામાં આવે છે. અંગ્રેજીમાં tone (ટોન) નો સામાન્ય
અર્થ 'અવાજ' છે. હવે-અમુક સ્વર સમૂહનો એક સાથે
અથવા તે સમૂહના દરેક સ્વરોનો એક-પછી એક ઉપયોગ કરવો
તેના અવાજને tone કહેવામાં આવે છે. do mi so do
(સા ગ પ સા) આ, સ્વરસમૂહને મેજર ટોન કહે છે અને તે
મુખ્યત્વે હર્ષ પ્રદર્શિત કરવા માટે વપરાય છે.

હવે Minor Scale (માઇનર સ્કેલ) નામના પશ્ચિમના
એક સપ્તક 'માટે' અનેક વિદ્વાનોના બુદ્ધા બુદ્ધા મતો છે. કેટ-
લાક કહે છે A થી શરૂ થતા સપ્તકના ઉત્તરાંગમાં sol થી
sol (મધ્ય પ થી તાર પ) નો સપ્તક તે માઇનર સ્કેલ
કેટલાક કહે છે A થી G ના સપ્તકમાં mi si flat (ગ નિ)
આવે તો તે માઇનર સ્કેલ, બ્યારે બીજા કહે છે A થી G
નો સપ્તકમાં mi la si flat (ગ ધ નિ) આવે તે માઇનર

સ્કેલ તેમ છતાં દરેકનો એક જ મત છે કે માર્ધનર ટોન થોડા પ્રદર્શીત કરવા માટે વપરાતો સ્વર સમૂહ છે.

મેજર સ્કેલમાં દરેક ત્રીજો અને ચોથો સ્વર (E F, H C) તે Card note (કાર્ડ નોટ) અથવા semitone (સેમીટોન) કહેવાય છે.

પશ્ચિમના દરેક વાદ્યો માટે ખાસ જુદા જુદા ટોન અને સ્કેલ નક્કી કરેલા હોય છે. દા. ત. વાયોલીનનો મેજર સ્કેલ D E F G A B C છે. કલેરીઓનેટનો સ્કેલ C D E F G A B છે. પીઆનો માટે A B C D E F G મેજર સ્કેલ છે. હવે મેજર સ્કેલ કુલ સાત છે. મેજર સ્કેલમાં એક સ્વરથી શરૂ થતા સપ્તકને, જે સ્વરથી તે શરૂ થતો હોય તે નામનો મેજર સ્કેલ કહેવાય છે દા. ત. વાયોલીનનો D થી C સુધીનો સપ્તક તે D મેજર સ્કેલ, E થી D સુધીનો સપ્તક તે E મેજર સ્કેલ વગેરે. એવી જ રીતે માર્ધનર સ્કેલ પણ સાત છે. ટૂંકમાં આપણે જેને 'ગ્રામ' કહીએ છીએ તેનાં જ આ બધાં રૂપો છે.

એક માત્રાના સ્વરને વિલંબિત લયમાં ચાર વખત લેવો (સા ડ ડ ડ) તેને પશ્ચિમી સંગીતમાં Semibreve (સેમીબ્રીવ) કહે છે. એક માત્રાના સ્વરને મધ્ય લયમાં બે વખત લેવો (સાડ) તેને minim (મીનીમ) કહે છે. એવી જ રીતે એક માત્રાના સ્વરને દ્રુત લયમાં એક વાર લેવો તેને Crotchet (ક્રોચેટ) કહેવામાં આવે છે. દુગુનને Quaver (કવેવર), ત્રીગુનને Semiquaver (સેમીકવેવર),

અઠગુનને Demisemi-quaver (ડેમીસેમીકવેવર) અને સોળ-ગુનને emidemisemi-quaver (એમીડેમીસેમીકવેવર) કહેવાય છે.

રાગની સિદ્ધિ શી રીતે થઈ શકે ? — રાગની સિદ્ધિ કરવી એ ઘણું જ કઠિન કાર્ય છે. સંગીતથી જો ચમત્કારો થઈ શકતા હોય તો તે રાગની સિદ્ધિથી જ. રાગની સિદ્ધિ ઇચ્છનાર કોઈપણ વ્યક્તિને નીચેના નિયમોનું કડક પાલન કરવું પડે છે. (૧) દરેક રાગનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન (૨) પ્રહ્લયર્થનું પાલન (૩) નાનાં બાળક જેવું નિર્દોષ મન અને શુદ્ધ પવિત્ર આત્મા (૪) રાગની સિદ્ધિ થતી હોય તે સ્થાને કોઈપણ જાતનો ઝીણામાં ઝીણો અવાજ પણ ન હોવો જોઈએ. કહેવાનો આશય કે શાંત અને એકાંત સ્થાને જ રાગની સિદ્ધિ થઈ શકે. (૫) પ્રાચીન સંગીતના ન્યાસ, ઉપન્યાસ, સ્વર સ્થાન વગેરે નિયમોનું કડક પાલન. (૬) રાગની સિદ્ધિ કરતાં પહેલાં સ્વરસિદ્ધિ મેળવવી. સિદ્ધિ વખતે ‘આ’કાર ગોળ હોવો જોઈએ, જેમાંથી કુદરતી રીતે જ ઈંકાર નાદ પ્રગટ થતો હોય. (૭) સ્વરસિદ્ધિ પહેલાં બીજા કોઈપણ રાગની નહિવત્ છાયા પણ સાધકના ધ્યાનમાં ન હોવી જોઈએ. જે રાગની સિદ્ધિ મેળવવાની હોય તેમાંજ સંપૂર્ણપણે, એકાગ્રચિત્તે લીન થઈ જવું જોઈએ.

દરેક રાગનું સાક્ષાત્કાર રૂપ હોય છે, તેના મંત્રો, વનસ્પતિ, દ્વિપ, પુષ્પો વગેરે જાસ નક્કી કરેલાં જ હોય છે, તેને લક્ષમાં રાખીને જ તે રાગની આરાધના કરવી પડે છે.

ઓમકારનાથ ઠાકુર

વડોદરા રાજ્યમાં આવેલ જહાજ નામના ગામમાં તા. ૨૪-૬-૧૮૬૭ માં, ઉનેવાલ બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં પંડિત શ્રી ઓમકારનાથ ઠાકુરનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા શ્રી ગૌરીશંકર, ઔકારના ઉપાસક હતા અને તેથી જ પંડિતજીના જન્મ અગાઉ તેમણે જન્મનાર બાળક (પંડિતજી) નું નામ ઓમકારનાથ રાખેલું હતું. પંડિતજી બાળક હતા ત્યારે, ઘરસંસારના કોઈ અંગત કારણસર શ્રી ગૌરીશંકર ઘરનો ત્યાગ કરી, નર્મદા નદીને કિનારે રૂક્ત બાળક ઓમકારનાથ સાથે ઝુંપડીમાં રહેવા ગયેલા.

હજુ તો પંડિતજીની ઉંમર ૧૪ વર્ષની અંદર જ હતી અને તેમને માથે પોતાના માતાપિતા તેમજ લાઈઓતું ગુજરાન ચલાવવા, રસોઈયાતું તેમજ મીલ-મગુરીનું કાર્ય આવી પડ્યું. લગભગ આ વખતે જ એક મીલ માલિકે શ્રી ગૌરીશંકર પાસે બાળક ઓમકારનાથને દત્તક લેવાની માગણી કરી હતી પરંતુ શ્રી ગૌરીશંકરે તેમને જવાબ આપેલો કે, આ બાળક કોઈ ધનવાનનો નહિ પરંતુ સરસ્વતીનો પુત્ર બની ધનવાનોથી પણ વધુ માન મેળવશે.

૧૪ વર્ષની વયે પંડિતજીના પિતાશ્રી સમાધિ લઈ દેવલોકે પામ્યા હતા. જીવનમાં જ રહેતા એક ઉદાર પારસી સંજ્ઞન શ્રી શાહપુરજી મચેરજી હુંગાએ ઓમકારનાથનું ગાયન સાંભળ્યું, તેઓ તેમના કંઠથી પ્રસન્ન થયા અને તેમના મોટાભાઈની રજા લઈ ઓમકારનાથને શ્રી વિષ્ણુ

દિગમ્બર પલ્લુકરના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય (મુંબઈ)માં દાખલ કરી દીધા. મુંબઈમાં પાંચ વર્ષનો સંગીતનો અભ્યાસ-ક્રમ ઓમકારનાથે ફક્ત ત્રણ જ વર્ષમાં પૂરો કરી નાખ્યો. આ જ અરસામાં કાઠિયાવાડની એક નાટક કંપની મુંબઈમાં ગએલી. આ કંપનીના સંચાલક સાથે વાતચીત કરી, પંડિતજીના મોટાભાઈએ, પંડિતજીને નોકરી અપાવવા પ્રયત્ન કરેલો. નાટક કંપનીમાં પં. ઓમકારનાથને માસિક રૂપીઆ ૪૦૦ મળવાના હતા તેમ છતાં તેઓએ નોકરી સ્વીકારી ન હતી. આ કાર્યમાં તેમના ગુરુએ તેમના (પંડિતજીના) મોટાભાઈને સમજાવ્યા હતા અને વિદ્યાર્થી ઓમકારનાથનો સંગીતાભ્યાસ ચાલુ રખાવ્યો હતો.

પંડિતજીની વિદ્વતા અને સંગીતજ્ઞાન જાણીને તેમના ગુરુએ તેમને ઈ. સ. ૧૯૧૭માં લાહોરના ગાંધર્વ મહા-વિદ્યાલયના પ્રિન્સિપાલ નિમ્યા હતા. આ જગ્યાએ તેમણે ઘણા અનુભવો મેળવ્યા હતા, અહીંથી જ ધીરે ધીરે તેઓ પ્રખ્યાત થયા હતા.

ઈ. સ. ૧૯૩૩ માં પંડિતજી યૂરપની સફરે ગયા હતા ત્યાં ફ્રાંકફોર્ટ નગરની આંતરરાષ્ટ્રિય સંગીત પરિષદમાં તેઓએ અગ્રગણ્ય ભાગ લીધો હતો. તે વખતે ભારતીય સંગીતકાર તરીકે વિદેશીઓએ તેમનું ઘણું સન્માન કરેલું. યૂરપથી તેઓને રશિયા જવાનું આમંત્રણ મળેલું પરંતુ તેજ વખતે તેમનાં ધર્મપત્ની શ્રી ઈન્દીરાદેવીનો સ્વર્ગવાસ થયો અને તેમને ભારતમાં પાછા વળવાની ફરજ પડી.

થોડા વખત પર તેઓશ્રી ળનારમ હિન્દુ યુનિ-
વર્સિટીના સંગીત વિભાગના કલચુરુ હતા. હાલમાં તેઓ
સંગીતના પ્રચારાર્થે પુસ્તકો લખવાનું તેમજ સંગીતમાં
સૂક્ષ્મ સશોધનો શોધવાનું કાર્ય કરી રહ્યા છે.

ભારતભૂપણ પં. મહનમોહન માલવીયાજીએ શ્રી ઓમકાર-
નાથના સંગીતથી પ્રભાવિત થઈને તેમને ‘સંગીત પ્રભાકર’ની
ઉપાધિ પ્રદાન કરેલી છે. જેની ટો મુસોલ્લીનીએ પડિતજીના
સ્વરોમાં વીર, કરુણ, શાંત વગેરે રસના ચમત્કાર જોએલા
અને રોમના ‘ગેયલ એકેડેમી ઓફ મ્યૂઝિક’ ના પ્રિન્સિપાલને
તે સ્વરો લિપિબદ્ધ લખવાની આજ્ઞા કરેલી. ભારત સરકારે
તા. ૧૫-૮-૧૯૫૫ ના રોજ તેમને ‘પદ્મશ્રી’ ની ઉપાધિ
પ્રદાન કરી હતી.

પડિતજી આલાપચારીનું કામ ઘણું જ ઉત્તમ રીતે
કરી શકે છે. ગાયકીનો આ ઢંગ તેમને શ્રી વિષ્ણુ દિગમ્બર
પ્રાસેથી જ પ્રાપ્ત થયો હતો. દોઢ જે કલાક સુધી ગાઈને
રાગનું ડૂળાડૂ સ્વરૂપ તેઓ પ્રગટ કરી શકે છે. વિશેષતઃ
તેઓ ખ્યાલ વધુ પમંદ કરે છે તેમ છતાં તેઓ મુપદ,
ધમાર અને ટપ્પા પણ ગાઈ શકે છે તેમના અવાજમાં
કુદરતી રીતે જ મીઠાશ છે પડિતજી ઉત્તમ વક્તા પણ છે.

પં. શ્રી ઓમકારનાથ કાકુરનાં ‘પ્રણવ ભારતી’ અને
‘સંગીતાંજલિ’ નામના જે પુસ્તકો હિન્દીમાં તથા ‘રાગ
અને રમ’ નામનું એક પુસ્તક ગુજરાતીમાં છે.



વ્યંકટમખી

વ્યંકટમખીનું પુરૂં નામ પંડિત વ્યંકટેશ ગોવિન્દ દીક્ષિત હતા. તેમની માતાનું નામ હતું નાગમાંબા. ઇતિહાસ કારોના મતાનુસાર નાયક વંશનો અંતિમ રાજા વિજય રાઘવ ઈ. સ. ૧૬૬૦ માં તંતવર (મદ્રાસ)ની ગાદી પર આવ્યો હતો. પંડિત વ્યંકટમખીના પિતા શ્રી ગોવિંદ દીક્ષિત ઉપરોક્ત રાજાના દરબારમાં દિવાન હતા. રાજા વિજય રાઘવ, શૂરવીર તેમજ લલિત કલાઓનો પ્રેમી હતો. તેણે પં. વ્યંકટમખીને પોતાના દરબારમાં દરબારી ગાયક તરીકે રાખેલા હતા.

પં. વ્યંકટમખીની શુરુ પરંપરા શારંગદેવથી ચાલી આવેલી હતી. તેમના શુરુનું નામ શ્રી તાનખાચાર્ય હતું. સંગીતાભ્યાસ પૂરો કર્યા પછી પં. વ્યંકટમખીએ પોતાના શુરુને ઉદ્દેશીને ‘ગઘર્વ જનતા ખર્વ’ નામના ગીતની રચના કરેલી. આ ગીત આજે પણ મદ્રાસ તરફ પ્રચલિત છે.

પંડિતજીએ ‘ચતુર્દિ’ડીપકાશિકા’ નામનો એક પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ લખ્યો હતો જેનાથી તેઓ આજે અમર છે. આ ગ્રંથમાં ગણિતની પદ્ધતિથી ૭૨ થાટ અને ૪૮૪ રાગ દેવી રીતે ઉત્પન્ન થઈ શકે તે તેમણે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવ્યું છે. દક્ષિણમાં આજે પણ આ ગ્રંથને સર્વોપરિ સ્થાન મળેલું છે.

વિદ્વાનોનું માનવું છે કે ૧૭ મી સદીના અંતમાં, તંતવરમાં જ પં. વ્યંકટમખીનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

દામોદર

મોગલ બાદશાહ જહાંગીરના સમય (ઈ સ. ૧૬૨૫)માં શ્રી દામોદર લક્ષ્મીધર નામના એક પંડિત થઈ ગયા, જેમણે ‘સંગીતદર્પણ’ નામનો ગ્રંથ લખેલો છે. પં. શ્રી દામોદર ક્યાંના રહેવાસી હતા, તેમનો સ્વર્ગવાસ ક્યાં અને કયારે થયો તે વિષે હજુ સુધી ચોક્કસ માહિતી મળતી નથી.

‘સંગીતદર્પણ’માં છ અધ્યાયોમાં સંગીતના કેટલાક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ આપેલી છે. આ અધ્યાયોનાં નામ આ પ્રમાણે છે, વાદ્યાધ્યાય, પ્રબંધાધ્યાય, રાગાધ્યાય, તાલાધ્યાય અને નૃત્યાધ્યાય. પં. દામોદરે રાગોને દેવતાઓ સાથે સરખાવીને તેનાં વર્ણનો આપેલાં છે. તદુપરાંત સ્વરોના રંગ પણ તેઓએ બતાવવા પ્રયત્ન કરેલો છે.

પં. દામોદરના ઉપરોક્ત ગ્રંથમાં ‘સ્વરાધ્યાય’ નામનો અધ્યાય તે ‘સંગીત રત્નાકરમાથી (૧૩ મી સદી) લીધેલો હોય તેમ જણાય છે. ‘રાગાધ્યાય’ નામનો વિભાગ કોઈ બીજા ગ્રંથમાંથી લીધેલો જણાય છે કારણ તે અધ્યાયમાં તેરમી અને સત્તરમી સદીના રાગો વિષે ઉલ્લેખ છે.

પરિતજ્ઞના સમયમાં ‘પદ્મ પંચમ અચલ સ્વરો છે’ એ માન્યતા દૃઢ હતી, સાથે સાથે સંગીત-વિજ્ઞાનમાં ઘણો વિકાસ પણ થયો હતો હવે આ સમયમાં તેમણે લખેલ તેરમી સદીના ઉલ્લેખવાળો ‘સંગીત દર્પણ’ ગ્રંથ શું કાર્ય કરી શકે? તેમ છતાં સંગીતના અભ્યાસીઓને સંગીતના ઇતિહાસની વધુ માહિતી અને જ્ઞાન મળે એ દષ્ટિએ ‘સંગીત

દર્પણ'નું મહત્વ આજે કંઈક છે. આ ગ્રંથનું ગુજરાતી, મરાઠી, હિંદી વગેરે ભાષાઓમાં ભાષાંતર થયું છે.

અખટુલકરીમખાં

ખાંસાહેબ અખટુલકરીમખાં કિરાના (સહારનપુર) ના વતની હતા. નાનપણથી જ ખાંસાહેબને સંગીત પ્રત્યે અનહદ પ્રેમ હતો. તેમનો કંઠ પણ એટલો જ સુરીલો અને મીઠો હતો. એમ કહેવાય છે કે ફક્ત ૭ વર્ષની ઉંમરથી જ મહેન્દ્રિલોમાં ગાવાની તેમણે શરૂઆત કરી દીધી હતી.

ખાંસાહેબ અખટુલકરીમખાંએ તેમના પિતા કાલેખાં અને દાદા અખટુલજીખાં પાસે સંગીતાભ્યાસ કર્યો હતો. પંદર વર્ષની નાની ઉંમરમાં જ તેમની ખ્યાતિ એટલી બધી ફેલાઈ ગઈ હતી કે તત્કાલીન વડોદરાના મહારાજાએ તેમને ફરજારી ગાયક તરીકે વડોદરામાં જ રાકી લીધા.

ખાંસાહેબને સંગીતનો પ્રચાર કરવો હતો, સંગીત માટે કંઈક કરી છૂટવાની મહત્વાકાંક્ષાઓએ તેમના હૃદયમાં ધર ક્યું હતું. વડોદરામાં ત્રણેક વર્ષ રહી ઇ. સ. ૧૯૦૨ માં તેઓએ મુંબઈ અને ત્યાંથી મિરજ તરફ પ્રયાણ કર્યું. લગભગ ઇ. સ. ૧૯૧૩માં પૂનામાં 'આર્ય સંગીત વિદ્યાલય'ની તેઓએ

સ્થાપના કરી. તેની એક શાખા મુંબઈમાં (ઇ. સ. ૧૩૧૭) ખોલી અને ત્રણ વર્ષ સુધી આ વિદ્યાલય પાછળ સતત મહેનત કરી કેટલાય વિદ્યાર્થીઓ તૈયાર કર્યા. ખાંસાહેબના ઉપરોક્ત વિદ્યાલયમાં ગરીબ સંગીતપ્રેમી વિદ્યાર્થીઓનો ખર્ચો જ ખર્ચ વિદ્યાલય તરફથી પૂરો પાડવામાં આવતો. વિદ્યાલય નિવાવવા તેઓ જહસાઓ કરતા. મુંબઈમાં તેઓએ એક કુતરો પણ તૈયાર કરેલો જે સંગીતના સ્વરો મુંદર રીતે ગાઈ શકતો હતો. ખાંસાહેબ સાથે તેમનો માનીતો આ કુતરો પણ જાણે કે અમર થઈ ગયો છે. લગભગ ઇ. સ. ૧૯૨૦માં કેટલાંક અનિવાર્ય કારણોને લીધે મુંબઈનું આર્થિક સંગીત વિદ્યાલય બંધ પડ્યું, ત્યારબાદ ખાંસાહેબ મિરજ જઈને રહ્યા અને અંત સુધી ત્યાં જ રહ્યા.

કુમરી જેવી લલિત પ્રકારની ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવાનું માન ખાંસાહેબને ફાળે જાય છે. ‘પિયા બિન નાહી આવત ઐન’ તેમની આ કુમરી તો ઘણી જ પ્રખ્યાત છે. મહારાષ્ટ્રમાં મીંડ અને કણ્યુ યુક્ત ગાયકીનો પ્રચાર કરી તેને લોકપ્રિય બનાવવાનું માન પણ ખાંસાહેબ અજુલકરીમખાને જ મળે છે. ખાંસાહેબનો અવાજ હૃદયમાંથી નીકળતો હતો અને તેથી જ ગમે તે હૃદય પર તેઓ પોતાની ગાયકીનો પ્રભાવ પાડી શકતા હતા. ખાંસાહેબ ઝોબરહરી વાણીના હતા, જેમાંથી આલિયર ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ. (પૃષ્ઠ ૧૯૭) આલિયર ઘરાણામાંથી જ આગળ જતાં તેમણે જયપુરના કિરાણા ઘરાણાની સ્થાપના કરી હતી. જો કે અજુલકરીમખાં પહેલાં પણ કિરાણા ઘરાણા અસ્તિત્વમાં તો હતું જ, તેમાં

ઢેટલાક નામી તંત્રકાર, ગાયક અને સારંગીવાદક પણ ઉત્પન્ન થયેલા, તેમ છતાં અખુલકરીમખાંથી આ ઘરાણું (કિરાના) વધારે પ્રકાશમાં આવ્યું અને તેથી જ વિદ્વાનો અખુલકરીમખાને જ કિરાણા ઘરાણાના મંસ્થાપક માને છે. દોશનઆરા બેગમ, હિરાબાઈ બરોડેકર, સ્વ. શ્રી સતીશચંદ્ર માને, સવાઈ ગંધર્વ, ખહેરેબુવા વગેરે તેમના શિષ્યો છે.

અખુલકરીમખાનો સ્વભાવ ઘણો જ નમ્ર અને ક્ષીરી-વૃત્તિનો હતો. શરીરે તેઓ કમજોર હતા પણ તેમનું અંતઃકરણ ઘણું જ વિશાળ હતું.

એકવાર એક જલ્સા માટે તેઓને મિરજથી મદ્રાસ જવાનું થયું. મદ્રાસનો તે જલ્સો પૂર્ણ થયા બાદ કોઈ સંસ્થાની સહાયતા માટે પોંડીચેરીના એક ખીલા જલ્સામાં જવા તેઓ તૈયાર થયા. મુસાફરીમાં ખાંસાહેબનું સ્વાસ્થ્ય ખગડયું, રાત્રે અગિયાર વાગે સિંગપોયમકોલમ રેલ્વે સ્ટેશન પર તેઓને ફરજિયાત ઉતરવું જ પડ્યું. કોઈ દેવી શક્તિથી કે પછી ગમે તે કારણે ખાંસાહેબ જાણી ગયા કે હવે તેમને જવાનો વખત થઈ ગયો છે. સ્ટેશન પર જ બિસ્તરો બિછાવી દરબારી કાનડામાં પરમેશ્વરની ભક્તિ બુલંદ અવાજે ગાતાં ગાતાં, તેઓથી તેજ બિસ્તરામાં સદાને માટે પોઢી ગયા. આ દિવસ હતો તા. ૨૬-૧૦-૧૯૧૭. સિંગ-પોયમકોલમ રેલ્વે સ્ટેશનથી સંગીત પ્રેમીઓ તેમના શબને મદ્રાસ લાવ્યા અને મદ્રાસથી મોટર દ્વારા તે શબને મિરજ લાવી, ખવાળ મિરજા સાહેબની દરગાહ પાસે દફનાવી દીધું.

અલ્લાદિયાખાં

ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાંનો જન્મ ઈ. સ. ૧૮૭૦ માં થયો. તેમના પૂર્વજો ગૌડ બ્રાહ્મણ હતા અને તેઓ નિઝામ-શાહીમાં નોકરી કરતા હતા. કહેવાય છે કે ઔરંગઝેબના હબાણુથી જ તેમના પૂર્વજોને મુસ્લીમ ધર્મ સ્વીકારવાની ફરજ પડી હતી.

કેટલાંય વર્ષો સુધી તેમના દાદા દૌલતખાં પાસે સંગીતનો અભ્યાસ કર્યા બાદ ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાંએ વડોદરાના શ્રીમંત મહારાજ ગાયકવાડની નોકરી સ્વીકારી હતી. અહીં તેઓ મહારાષ્ટ્રીય સંગીતનો સંપર્કમાં આવ્યા. વડોદરાથી તેઓ પૂના ગયા ત્યાં કિર્લોસ્કર નાટક કંપનીમાં તેમની મહેફિલ થઈ, તેનાથી મહારાષ્ટ્રમાં ખાંસાહેબનું નામ લોકપ્રિય થઈ ગયું.

પૂનાથી તેઓ કોલ્હાપુર ગએલા. કોલ્હાપુર હરબારમાં છત્રપતિ શાહુ મહારાજ સંગીતપ્રેમી હતા, તેમણે હરબારી ગાયક તરીકે ખાંસાહેબની નિમણૂક કરી દીધી. અહીં તેમના સુવાન સંગીતકાર પૂત્ર મણુદખાંનો સ્વર્ગવાસ થયો. ખાંસાહેબ શોક સાગરમાં ડૂબી ગયા. તેમણે ગાવાનું પણ છોડી દીધેલું પરંતુ તેમને હાથે તો લવિષ્યમાં કેટલાય નામાંકિત કલાકારો ઉત્પન્ન થવાના હતા. વિધીના એ લેખને કોણ ટાળી શકે? ઘણા સજ્જનોના સમજાવ્યા બાદ તેમણે તૂટેલા હૃદયે ફરીથી ગાવાનું શરૂ કર્યું. જેને પરિણામે, ગાયનાચાર્ય પં. ભાસ્કરજીવા, શ્રીમતી કેસરબાઈ, સ્વ. ગોવિંદરાવ ટેંએ, ખાંસાહેબના સુપૂત્ર ભુજાંખાં જેવા અનેક કલાકારોની ઉત્પત્તિ થઈ શકી.

ખાંસાહેબની વાણી ડાગુર હતી. તેઓશ્રી અદ્વાઈયા ધરાણાના સંસ્થાપક છે. આ ધરાણામાં લલિત પ્રકારની ગાયકીને ઝાઝું સ્થાન હોતું નથી. તેમા વિશેષતઃ દ્રુપદ ધમાર, ખયાલ તરાના અને એવા જ બીજા કઠિન ગીતપ્રકારોને કડક શાસ્ત્રીય નિયમોના બંધનમા ગવાય છે. હિંડોલ, માલશ્રી, મારવા, વસંત, ગોરખકલ્યાણ, ખટતોડી, લલિતમંગલ, નાયકી-કાનડા વગેરે અપ્રસિદ્ધ અને કઠિન રાગો પણ ખાંસાહેબ ઉત્તમ રીતે ગાઈ શકતા તાર અને અતિતાર સમક સુધી પણ ખાંસાહેબનો અવાજ જઈ શકતો હતો. કંપન, મીંડ, ગમક વગેરે પર તેઓનો ઉત્તમ કાબુ હતો.

તા. ૧૬-૩-૧૯૪૬ ને રોજ ખાંસાહેબ અદ્વાઈયાખાં સ્વર્ગસ્થ થયા હતા.

અદ્વાઈદીનખાં

પ્રસિદ્ધ સરોહ નવાજ ખાંસાહેબ, ઉત્તાદ અલાઉદ્દીનખાનો જન્મ, ઇ. સ ૧૯૭૦ માં શિવપુર (ત્રિપુરા) જિલ્લામાં નામના એક ગામડામાં સાધુખાં નામના એક ગરીબ ખેડૂતને ત્યાં થયો હતો.

ખાંસાહેબના પિતાશ્રી સાધુખાંમાં ખરેખર નામ પ્રમાણે જ શુણ્ણ હતો. તેમને સંગીતનો ઘણો શોખ હતો.

તે દિવસોમાં પ્રસિદ્ધ રંગાબવાદક કાઝિમઅલીખાં ત્રિપુરા દરબાર-
માં રંગાબવાદન કરતા. અલ્લાઉદ્દીનખાંના પિતાશ્રીને રંગાબનો
અવાજ ઘણો જ પ્રિય હતો. પરંતુ તેમને રંગાબ વગાડતાં
કોણ શીખવે ? તેઓ રોજ કલાકો સુધી કાઝિમઅલીખાંના
મકાન પાછળ છુપાઈ રહેતા અને રંગાબનો અવાજ સાંભ-
ળવામાં મગ્ન થઈ જતા. એક દિવસ કાઝિમઅલીખાંનો નોકર
સાધુખાંને છુપાએલા જોઈ ગયો. જ્યારે તેમને કાઝિમઅલીખાં
પાસે હાજર કરવામાં આવ્યા ત્યારે તેઓશ્રીએ ઉસ્તાદને સત્ય
હકીકત કહી સંભળાવી અને પ્રાર્થના કરી કે તેઓ તેમને
(સાધુખાંને) રંગાબ શીખવે. ઉસ્તાદે રંગાબ શીખવવાની ના
કહી પરંતુ સિતાર શીખવવા તૈયારી બતાવી. આમ સાધુ-
ખાંએ સિતારનો અભ્યાસ કરવાની શરૂઆત કરી. સાધુખાં
ઉસ્તાદની મેવા કરતા, પોતાના નાના ખેતરમાંથી શાકભાજી
કે ફળફળાદિ એવું ઉસ્તાદને ચરણે ધરતા. આ સમયે અલ્લા-
ઉદ્દીનખાંની ઉંમર લગભગ ત્રણેક વર્ષની હતી. સાધુખાંસિતારનો
અભ્યાસ કરતા અને તેમના જ્યેષ્ઠ પુત્ર તબલાનો અભ્યાસ
કરતા તે વખતે અલ્લાઉદ્દીનખાં પોતાના મોટાભાઈ અને
પિતાશ્રી સામે મુઝપણે એકીટ્ટે જોઈ રહેતા. કોઈપણ વસ્તુનું
હંમેશા પુનરાવર્તન થયા કરે તો તે વસ્તુ જાણેઅજાણે,
અનાયાસે મનુષ્યના મનમાં ઠસી જાય છે. અને તે મુજબ
અલ્લાઉદ્દીનખાંને ણયપણમાં સ્વરજ્ઞાન તેમજ લય અને તાલના
ઠેકાનું જ્ઞાન થયું હતું.

લગભગ અગિયાર વર્ષની ઉંમરે અલ્લાઉદ્દીનખાં, સ્વામી
વિવેકાનંદના ભાઈ હાજૂદસ પાસે વાદનકળા શીખવા માટે,

ઘણી જ સુશીળતા વેઠી કલકત્તા ગયા. તે દિવસોમાં ભારતીય વાદ્યો પર અંગ્રેજી ઓરકેસ્ટ્રા ગોઠવવામા હાખૂદતનું નામ પ્રસિદ્ધ હતું. હાખૂદતે અલ્લાઉદ્દીનખાની મરિક્ષા લેવા ફિઝલ વગાડી, જેના ત્વરે અલ્લાઉદ્દીનખાએ ગાઈ જતાવ્યા હાખૂદત પ્રસન્ન થયા

અલ્લાઉદ્દીનખા તો સંગીતના અભ્યોગ માટે એકલા જ કલકત્તામા આવેલા, તેમની સાથે કોઈ હતું નહિ જે તેમને પસાની મદદ કરે. સંગીતના આ ખાળ જોગી, ગિરીશચંદ્ર ઘોષ નામના એક સત્તરની સહાયતાથી એક નાટક કંપનીમા ભરતી થઈ ગયા, જ્યાં મી. લોખો નામના એક ખેડ માસ્તરે તેમને અંગ્રેજી સ્વરલિપિનું જ્ઞાન આપ્યું, સાથે સાથે એક શરણાધિવાદક પાસેથી તેમણે શરણાધિનું જ્ઞાન લઈ લીધું. આખો દિવસ શુરુઓ પાસે સંગીતાભ્યાસ કરવો અને મોડી રાત સુધી નાટક કંપનીના ઓરકેસ્ટ્રામા સંગીત આપવું. આ તેમનો નિત્યકાર્યક્રમ લગભગ ત્રણ વર્ષ ચાલ્યો, આ સમયે તેમની ઉંમર ફક્ત પંદર વર્ષની હતી

અલ્લાઉદ્દીનખાને આટલા જ ગીતાભ્યાસથી સંતોષ ન થયો કારણ જેમની પાસેથી જે જ્ઞાન મેળવવાનું હતું તેમા તેઓ પ્રવિણ થઈ ગયા હતા કલકત્તાથી તેઓ ‘મુક્તાગાછા’ નામના એક ગામડામા ગયા જ્યાં એક મહેદિલમાં તેમણે રામપુરના પ્રસિદ્ધ સરોદવાદક ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાને સાંભળ્યા. મહેદિલ પૂરી થતા જ સરોદવાદનથી મુગ્ધ થએલા અલ્લાઉદ્દીનખાએ ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાના અગ્ર દુખી લીધા

તેમનો' પણ પકડી જ રાખ્યો અને પ્રાર્થના કરી 'જ્યાં સુધી આપ મને સરોહ શીખવવાનું વચન આપી આપનો શિષ્ય નહિ બનાવો, ત્યાં સુધી હું તમારો પણ ગમેતેમ થાય તો પણ નહિ છોડું.' ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંએ સંપીતની લિફ્ફા માગતા આ સુવાનની અશ્રુભિની આંખો ભેઈ અને મુક્તા-ગાછા ગામના જમીનદારે પણ ટેકો આપ્યો જેનાથી ઉસ્તાદ અહમદઅલીખાંએ અલ્લાહદીનખાને સરોહ શીખવવાનું વચન આપ્યું. ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંએ વચન આપ્યું કે તરત જ, તેજ વખતે અલ્લાહદીનખાં તેમની સાથે કલકત્તા ગયા. કલકત્તામાં તેઓ ઉસ્તાદની ઉત્તમ સેવા કરવા લાગ્યા. તેઓ ઉસ્તાદની પગચાળી કરતા, ઘરકામ કરતા વગેરે એક સામાન્ય અબુધ નોકર જે સેવા કરે તેનાથી પણ વધારે ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંની સેવા અલ્લાહદીનખા કરવા લાગ્યા. સેવાથી ઉસ્તાદ ખુશમિનજ તો રહેતા જ પણ અલ્લાહદીનખાને સરોહ શીખવવાનું નામ સુદ્ધા લેતા ન હતા. અલ્લાહદીનખાં જ્યારે ઘણું જ આચક્ર કરે, આજીજી કરે ત્યારે તેઓ સરોહની એકાદ ગત આપી દેતા.

પુરુષાર્થી વીર પર મુશ્કેલીઓ આવ્યા જ કરે છે. એક દિવસ ઉસ્તાદ અહમદઅલીખાં કોઈ કારણસર બહાર ગયા હતા ત્યારે અલ્લાહદીનખાં સરોહનો અભ્યાસ કરતા હતા, તેઓ ઉસ્તાદની ભેડકામની આબેહૂબ નકલ વગાડવામાં મસ્ત હતા. એટલામાં ઉસ્તાદ આવી ચડ્યા અને એકદમ બૂક્ટી વ્યઠાવી બોલ્યા "તારે ફક્ત ગત-તોડાનો જ અભ્યાસ કરવાનો છે જ્યેઠકામ નહીં" ઉસ્તાદને લાગ્યું કે અલ્લાહદીનખાંએ

મારી વિદ્યા ચોરી લીધી અને તેમણે અલ્લાઉદ્દીનખાને કાઢી મૂક્યા.

સંગીતશિક્ષા માટે ઠેરઠેર ભટકતો આ જુવાન ફરી પાછો ગુરુની શોધમાં નીકળી પડ્યો. તે દિવસોમાં રામપુરમાં ઉસ્તાદ વઝીરખાં સંગીતજ્ઞ ગણાતા. રામપુરના નવાબ સાહેબ પણ ઉસ્તાદ વઝીરખાંના શિષ્ય હતા. અલ્લાઉદ્દીનખાં રામપુર ગયા. અને ત્યાં વઝીરખાંના મકાન આગળ જ ઉભા મહી કલાકો સુધી મીટ માંડી મકાન ભેંસા કરતા. તેઓની આશા હતી કે ભૂલેચૂકે જો વઝીરખાંની નજર તેમની પર પડી જાય તો નશીબ ખૂલી જાય. વઝીરખાંના સિપાહીઓ અલ્લાઉદ્દીનખાંને મકાનમાં પ્રવેશ કરવા દેતા ન હતા. વઝીરખાં સિપાહીઓના રસાલા સાથે જ બહાર નીકળતા. લખનગ પાંચ મહીના સુધી અલ્લાઉદ્દીનખાં, વઝીરખાંના મકાન આગે જોભા રહ્યા પરંતુ વઝીરખાંની નજર તેમની પર ન જ પડી. કુદરતનાં પરિણામોએ મનુષ્યધીરજની હદ ઓળંગી આખરે થાકીને અલ્લાઉદ્દીનખાંએ આત્મહત્યા કરવાનો સંકલ્પ કર્યો. આપઘાત કરવા માટે અફીણ લાવીને તેઓ મસીદમાં ખભુ પ્રાર્થના માટે ગયા. મસીદના મૌલવીએ તેમનો ઉદાસ ચહેરો જોયો અને તેમની સાથે વાતચીત કરી સાંત્વન આપી કહ્યું કે 'આત્મહત્યા એ મહાપાપ છે હું તને એક ચીઠ્ઠી 'લખી આપું છું' તે ચીઠ્ઠી તું રામપુરના નવાબ / સાહેબને આપજે અને તેઓશ્રી તને સંગીતાભ્યાસનો પ્રબંધ કરી આપશે.' મૌલવી સાહેબે ચીઠ્ઠી તો લખી આપી પરંતુ તે

નવાબ સાહેબને હાથોહાથ શી રીતે પહોંચાડવી એ કોયડો અલ્લાઉદ્દીનખાંને સતાવવા લાગ્યો.

તે વખતે બંગાળમાં ‘બંગલંગ’ની સ્વદેશી લડત ચાલુ હતી. અંગ્રેજો પ્રત્યે પોતાનો રોષ બતાવવા, પ્રજાજનો સરકારી માલમિલકતને નુકસાન કરતા અને અંગ્રેજી અધિકારીઓ પર બોમ્બ ફેંકતા. એક દિવસ નવાબ સાહેબની મોટર બહાર ભાગે પરથી પસાર થતી હતી ત્યારે કોઈપણ બતના લય વગર અલ્લાઉદ્દીનખાં મોટરની સામે જઈને રસ્તા વચ્ચે ઊભા રહી ગયા. નવાબે મોટરને એકદમ રોકી લીધી. રાષ્ટ્રીય ચળવળનો જ આ એક બનાવ હશે એમ સમજીને પોલીસ દોડી આવી, અલ્લાઉદ્દીનખાંને બે ત્રણ થપ્પક લગાવી ઢઈ કેદ કરીને તેમને નવાબ સમક્ષ ઊભા કરવામાં આવ્યા. અલ્લાઉદ્દીનખાંને તો એ જ જોઈતું હતું. તેમણે તરત જ મૌનથી સાહેબે લખી આપેલી ચીઠ્ઠી નવાબના હાથમાં મૂકી દીધી. ચીઠ્ઠી વાંચી નવાબે સ્મિત કર્યું અને અલ્લાઉદ્દીનખાંને તે જ મોટરમાં બેસાડી પોતાને ઘેર લઈ ગયા. ત્યાં તેમની પરિક્ષા લીધી તેમાં અલ્લાઉદ્દીને કારનેટ, કલેરીઓનેટ, ઈસરાજ, શરણાઈ વગેરે વાદ્યો વગાડી બતાવ્યાં. અલ્લાઉદ્દીનખાંની વિનંતીથી નવાબે વજીરખાંને બોલાવ્યા તેમને લગભગ એક હજાર રૂપીઆ આપ્યા અને અલ્લાઉદ્દીનખાંને સંગીતા-શ્યામનો પ્રખંધ કરી આપ્યો.

અલ્લાઉદ્દીનખાં, ઉસ્તાદ વજીરખાંની સારામાં સારી

સેવા કરતાં. તેઓ લગભગ અઢી વર્ષ મુઘી ઉસ્તાદને ત્યાં રહ્યા પરંતુ ઉસ્તાદે તેમને કશું જ શિક્ષણ ન આપ્યું. કેટલાક લોકોએ અદલાઉદ્દીનખાને કહ્યું કે “વઝીરખાં તને તો શું પરંતુ તેમના પોતાના યુગને પણ પોતાની વિદ્યા બતાવતા નથી.”

હવે રામપુરના નવાબ વિલાયતમાં અભ્યાસ કરવા ગયેલા હતા તેઓ અભ્યાસ પૂરો કરી ભારતમાં પાછા આવ્યા હતા અને તેમના માનમાં રામપુરમાં સંગીતની મોટી મહેફિલો યોજાતી. એક દિવસ આવી જ એક મહેફિલમાં અદલાઉદ્દીનખાને વાયોલીન વગાડવાની તક મળી ગઈ. તેમના વાયોલીનવાદનથી કેટલાય સંગીતજ્ઞો તેમના તરફ આકર્ષાયા. અદલાઉદ્દીનખાને ઘણી નવી નવી ઓળખાણો થઈ. ત્યારબાદ તો અદલાઉદ્દીનખાં જુદા જુદા સંગીતજ્ઞો સાથે જ્ઞાનગોષ્ઠિ કરતા અને હરેકની પાસેથી નવીન જ્ઞાન મેળવતા. હવે તો અદલાઉદ્દીનખાં ઠીક ઠીક પ્રખ્યાત પણ થયા હતા. ઉસ્તાદ વઝીરખાં અદલાઉદ્દીનખાને ત્યાં આવ્યા અને જે પહેલાં કશું જ સંગીતશિક્ષણ આપતા ન હતા, તે મેમપૂર્વક અદલાઉદ્દીનખાને સંગીતશિક્ષણ આપવા લાગ્યા. અખંડ તપશ્ચર્યા અને દૃઢ આત્મવિશ્વાસથી ઘેરવે અદલાઉદ્દીનખાં ‘ઉસ્તાદ અદલાઉદ્દીનખાં’ બન્યા.

શુરુ વઝીરખાંના આશીર્વાદ લઈ ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં તેઓ દેશમાં પ્રમણ કરવા નીકળી પડ્યા. મેહરદરબારમાં મહારાજા વૃજનાથને ત્યાં પણ તેઓ થોડા દિવસ સંગીતકાર તરીકે નિયુક્ત થયા હતા.

ત્યારબાદ શેષજીવન તેઓએ સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ તથા કરવામાં ગાળ્યો. પ્રખ્યાત સરોદવાદક અલી-અકબરખાં તેમના જ સુપુત્ર પણ શ્રીમતી અન્નપૂર્ણા દેવી જેઓ સૂરણહારવાદનમાં જાણીતાં છે તે ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંનાં સુપુત્રી છે. વિશ્વવિખ્યાત નૃત્યકાર ઉદયશંકર ભાનુના સગા ભાઈ, સિતારવાદક પં. રવિશંકર પણ ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના જ શિષ્ય છે. ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના શબ્દો છે “એક બાગુ રવિશંકર, બીજી બાગુ અલીઅકબર અને વચ્ચે અન્નપૂર્ણાદેવી બેસીને જ્યારે સંગીતની સાધના કરતા ત્યારે મને લાગતું કે મૃત્યુલોકમાં જ હું નાદસાગરનો પ્રત્યક્ષ આનંદ લઈ રહ્યો છું.” પં. રવિશંકરની કલાથી પ્રભાવિત થઈને અલ્લાઉદ્દીનખાંએ અન્નપૂર્ણાદેવીના વિવાહ તેમની સાથે કરેલા છે.

ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં પાસે ધમાર-મુપદની લગભગ ત્રણ હજાર ચીજો છે, જેમાંથી તેમને બારસો તો કંઠસ્થ છે. છેલ્લાં પાંત્રીસ વર્ષોથી તેઓશ્રી મેહરસ્ટેટમાં રહે છે. ગ્રીસ, ઈંગ્લેંડ, સ્વીટ્ઝર્લેન્ડ, ઈટલી, બેલજીયમ, ઓસ્ટ્રેલિયા, ફ્રાન્સ, અમેરિકા વગેરે દેશોમાં, ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં, નૃત્યકાર ઉદયશંકર ભાનુની પાર્ટી સાથે ફરેલા છે.

ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં સ્વભાવે ઘણા જ નમ્ર અને વિનયી છે. તેમનામાં એક ખાસ ગુણ છે કે કોઈપણ વિદ્યાર્થીને તેઓ કદી નિરાશ કરતા નથી. મુસ્લીમ હોવા છતાં પણ તેઓ સાત્વિક શાકાહારી લોજન કરે છે. થોડા જ

વખત ઉપર રાષ્ટ્રપતિ ડૉ. રાજેન્દ્રપ્રસાદે તેઓને એક હબર રૂપીઆ અને બીજી કેટલીક સેટ-સોગાદો અર્પણ કરેલી.

પુરુષાર્થી મનુષ્યનાં કાર્યોમાં સાથ આપ્યા વગર કુદરતનો છૂટકો જ નથી અને તેનો જ્વલંત પૂરાવો છે ઉસ્તાદ અદલાઉદ્દીનખાં.

આદિત્યરામજી

પંડિત આદિત્યરામજીનો જન્મ વિક્રમ સંવત ૧૮૭૧ માં, જૂનાગઢમાં થયો હતો. તેમના પિતાજીને સંગીતનું સાધારણ જ્ઞાન હતું અને તેથી આદિત્યરામજીને, બાળપણમાં જ ભજનો તેમજ કેટલીક સ્વરમાલિકાઓનો અભ્યાસ તેઓએ કરાવેલો. આદિત્યરામજીનું ભવિષ્યનું આશુ જીવન યોજનાબદ્ધ નક્કી થયું હોય તેમ, તેમના પિતાજીએ આદિત્યરામજીને નાનપણમાં જ સંસ્કૃતનો પણ અભ્યાસ કરાવ્યો.

પં. આદિત્યરામજીની યુવાની જામનગરમાં વ્યતીત થઈ હતી. એક વખતે જામનગરના મહારાજા શ્રી જિમાજીમ, તેમની ગાયકીથી એટલા પ્રસન્ન થઈ ગયા કે તેમને ગોતીનો અમૂલ્ય હાર પહેરાવી દીધો અને ત્યારબાદ જામનગરના દરબારમાં દરબારી ગાયક તરીકે પં. આદિત્યરામજીની તેઓએ નિમણૂક કરી હતી.

પં. આદિત્યરામજી ઉચ્ચકોટિના મૃદંગવાદનથી એક વખતે તોફાને ચઢેલો ગજરાજ પણ તેમને વશ થયો હતો. ગાયકીમાં શ્રી વૃજલાલજી મહારાજ તેમના ગુરુ હતા; ગીરનારનાં જંગલોમાં રહેતા કેઈક તપસ્વીએ તેમને મૃદંગનો અભ્યાસ કરાવ્યો હતો એમ કહેવાય છે.

પં. આદિત્યરામજીએ, ઘણા ધ્રુપદ અને ધમાર બનાવ્યા છે. ‘સંગીત આદિત્ય’ નામના તેમના ગ્રંથમાં આ ચીજો જોવા મળે છે. તેમના ગુરુ પ્રત્યે તેમને ઘણું જ સ્નેહ હતો અને તેથી તેમણે રચેલી ચીજોમાં તેમના ગુરુના નામનો ઉલ્લેખ મળે છે. જેવી રીતે ઉત્તર વારતમાં સ્વામી હરિદાસનું સ્થાન છે તેવી જ રીતે સૌરાષ્ટ્રમાં પં. આદિત્યરામજીનું સ્થાન છે.

લગભગ બત્રીસ વર્ષ સુધી પં. આદિત્યરામજી જામનગરના રાજગાયક રહ્યા, તે દરમિયાન તેમણે સંગીતની ઘણી સેવાઓ કરેલી. વિક્રમ સંવત્ ૧૯૩૬માં તેઓ સ્વર્ગવાસી થયા.

મતંગ

પંડિત મતંગના સમય વિષે અનેક મતભેદ છે. કેટલાક વિદ્વાન, પં. મતંગનો સમય ઇ. સ. છઠ્ઠી તો કેટલાક ઇ. સ. નવમી સદી માને છે.

પં. મતંગે જૂહદેશી અથ લખ્યો હતો, આ અંધતા કુલ આઠ અધ્યાયોમાં તાલ અને વાદ્ય પર વિશેષ ઝોક આપેલો છે. પં. મતંગે, મ. ભારતની સાત સ્વરમૂર્છનાઓ માન્ય રાખીને તેમાં બીજા પાંચ સ્વરો ભિન્નેરી કુલ બાર સ્વર બતાવ્યા. તેમણે બતાવેલા કુલ બાર સ્વરોનો તે વખતના કેટલાક વિદ્વાનોએ ઘણો જ વિરોધ કર્યો હતો. આચાર્ય અભિનવગુપ્ત જેવા વિદ્વાનોએ તો પં. મતંગે બતાવેલ બાર સ્વરોના મતનું ખંડન કરવા ઘણી શુદ્ધિઓ કરેલી અને તેથી જ પં. મતંગ પછીના વિદ્વાનોએ સાત સ્વરમૂર્છનાને જ મહત્ત્વ આપ્યું છે. કોહલ, નન્દી, કશ્યપ, દુર્વિશક્તિ, યાદિક વિંધાવસુ, વલ્લભ, શાર્દૂલ, વિશાખિલ ઇત્યાદિ વિદ્વાનોને લગતી ચર્ચા પં. મતંગે કરેલી છે.

કિન્નરી વીણાના શોધક પં. મતંગ મનાય છે. પં. મતંગ ચિત્રાવાદક હતા. ‘મતંગ ચૈત્રિક’ ના નામથી પણ કુચ્છ જેવા વિદ્વાનોએ તેમનો ઉલ્લેખ કરેલો છે.

વીણા પર પરદા રાખવાની પહેલ પં. મતંગે કરેલી છે. ‘રાગ’ શબ્દ પણ પં. મતંગથી જ અસ્તિત્વમાં આવ્યો એમ મનાય છે. પં. મતંગની વીણા પર ૧૪ અથવા ૧૮ પરદા હતા. વીણા પર ૫૬જામ વગાડવા માટે બાજનો તાર ૫૬જામાં અને ચિત્રારીના બે તાર અનુક્રમે ૫૦જા અને ૫૬જામાં મેળવેલા રહેતા. મધ્યમગ્રામ વગાડવા માટે બાજનો તાર મધ્યમમાં અને ચિત્રારીના બે તાર અનુક્રમે ૫૬જા અને મધ્યમમાં મેળવેલા રહેતા. સિતાર, વીણા જેવાં આજનાં વાદ્યોની શોધ પં. મતંગની વીણાને જ આભારી છે.

સમોખનસિંહ

અકબરના સમયમાં, દિલ્હી દરબારમાં તાનસેન જેવા ગાયકો તો હતા જ પરંતુ ઉત્તમ તંત્રકારની ખોટ શહેનશાહને ખૂંચતી હતી. સિંહલગઢના મહારાજા સમોખનસિંહ તે જમાનામાં ઉત્તમ વીણાવાદક મનાતા. તાનસેનની સલાહથી અકબરે સમોખનસિંહને, દરબારમાં વીણાવાદન કરવા માટે આમંત્રણ મોકલેલું.

સમોખનસિંહ શિવભક્ત હતા. રાજપુત અને મુસલમાનને એક કરવાની અકબરની નીતિ પ્રત્યે તેમને સખત ધૂણા હતી અને તેથી બાદશાહનું આમંત્રણ ન સ્વીકારતાં સમોખનસિંહ વળતો સંદેશો મોકલેલો કે ‘શિવના મંદિરમાં વાગતી વીણા મુસલમાનોને ન સંભળાવી શકાય.’ આ સંદેશાથી અકબરનો ક્રોધ ભબૂકી ઊઠ્યો. અકબરે સિંહલગઢ પર ચઢાઈ કરી અને સમોખનસિંહનો વધ કર્યો, સમોખનસિંહના રાજકુમાર મિશ્રીસિંહને કેદ કર્યો.

રાજકુમાર મિશ્રીસિંહ પણ ઉત્તમ વીણાવાદક હતા. કેદખાનામાં એક વળતે મિશ્રીસિંહ મસ્તધૂની અવસ્થામાં વીણાવાદન કરતા હતા ત્યારે અકબરે તે વીણાવાદન સાંભળ્યું, તેમની કલાથી પ્રભાવિત થઈને કેદખાનામાંથી તેમને મુક્ત કર્યા. પરંતુ અકબર દ્વારા પોતાના પિતાનો વધ અને પોતાના રાજ્યનો સંહાર થયેલો હોવાથી રાજકુમાર મિશ્રીસિંહ મોગલ દરબારમાં ન રહી શક્યા અને જંગલોમાં ચાલ્યા ગયા.

તેમના પિતાનું નામ હતું શ્રી મહાપદેવ સુપ્રસિદ્ધ મહાત્મા
ચૌશોદાનંદ જ્યદેવના ગુરુ હતા

નાનપણમાં જ કવિ જ્યદેવના માતાપિતાનો સ્વર્ગવાસ
થયો હતો આથી તેઓ ઘરબાર છોડીને જગન્નાથપુરીમાં
આજ્યા ગયા હતા જ્યદેવ કવિ લક્ષ્મી હોવા ઉપગત ગાયન
અને નૃત્યમાં નિપુણ હતા તેમણે ભારતના કેટલાય તીર્થ-
ધામોની યાત્રાઓ કરી હતી લગ્ન થયા બાદ પોતાની પત્ની
પદ્માવતી સાથે કવિ જ્યદેવે આખા ભારતની મુસાફરી કરેલી
અને આ પછી ‘ગીતગોવિંદ’ નામના અમૂલ્ય ગ્રંથની તેમણે
રચના કરી હતી

‘ગીતગોવિંદ’ એ સંસ્કૃત ભાષામાં લખાયેલો અષ્ટપદી
ગીતપ્રકારનો એક ગ્રંથ છે અષ્ટપદી ગીતપ્રકારના શોધક
કવિ જ્યદેવ હતા ‘ગીતગોવિંદ’માં રાધાકૃષ્ણની લીલાઓને
લગતા કાવ્યો છે આ કાવ્યોને જ અષ્ટપદી કહેવાય છે દરેક
અષ્ટપદીમાં રાગ અને તાલનો નિર્દેશ છે લેટિન, જર્મની,
અંગ્રેજી તેમજ ભારતની અનેક ભાષાઓમાં ‘ગીતગોવિંદ’નું
ભાષાંતર થયેલું છે દક્ષિણ ભારતમાં આજે પણ વૈષ્ણવ
મંદિરોમાં નૃત્ય સાથે ‘ગીતગોવિંદ’ની અષ્ટપદીનો પ્રયોગ
થાય છે

ભાસ્કરબુવા બખલે

વડોદરા રાજ્યના કેઠાર નામના ગામમાં એક સામાન્ય કુટુંબમાં તા. ૧૭-૧૦-૧૮૬૬ ના રોજ ભાસ્કરબુવા બખલેનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા એક સામાન્ય નોકરી કરતા હતા એટલે તેમના કુટુંબની આર્થિક સ્થિતિ નબળી હતી. અને આથી જ ભાસ્કરબુવા તે જમાનામાં ઉચ્ચ ગણાતુ, અંગ્રેજી શિક્ષણ લઈ શક્યા ન હતા. પંડિત રાજરામ શાસ્ત્રીની સંસ્કૃત પાઠશાળામાં, નાનપણમાં જ્યારે તેઓ સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કરતા હતા ત્યારે સંસ્કૃતના શ્લોકોના શબ્દો તેમનાથી ઠંઠસ્ય થઈ શકતા ન હતા પરંતુ વિશેષતઃ કુદરતી રીતે જ, શ્લોકોના રાગ અને લય પર જ તેમનું લક્ષ રહેતું. આથી તેમને પાઠશાળા છોડી દીધી અને પ્રસિદ્ધ ગાયક વિશ્ણુબુવા પિંગલે પાસે સંગીતાભ્યાસ શરૂ કર્યો. ત્યાર બાદ પ્રખ્યાત સંગીતજ્ઞ મૌલાબક્ષના તેઓ શિષ્ય બન્યા. પં. બખલેનો અવાજ સુરીલો હતો. મહારાષ્ટ્રમાં તે વખતે ‘કિર્લોસ્કર નાટક કંપની’ ચાલતી હતી, એ કંપનીમાં તેઓ ભરતી થઈ ગયા. જે જે શહેરોમાં નાટક કંપની જતી તે તે શહેરોમાં ભાસ્કરબુવા કંપની સાથે જ જતા. આમ જુદા જુદા શહેરોના સંગીતકારોના સંપર્કમાં તેઓ આવવા લાગ્યા. અને તેથી જ ભાસ્કરબુવાના કેટલાય ગુરુઓ છે જેવા કે, ઈદારના ખાંસાહેબ બન્દેઅલીખાં, વડોદરાના ખાંસાહેબ ફૈઝમહમદખાં, મહેસુરના દરબારી ગાયક નત્યનખાં, ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાં વગેરે. ભાસ્કરબુવા નાટક કંપનીમાં હતા ત્યારે સ્વરસાધન કરતા,

કંપનીના મેનેજરને આ પ્રત્યે વિરોધ હતો અને તેથી ભાસ્કરજીવાએ કંપનીનો ત્યાગ કર્યો હતો. ત્યાર બાદ થોડા સમય માટે તેઓ ધારવાડની ટ્રેનિંગ કોલેજમાં સંગીત અધ્યાપકના સ્થાને નિયુક્ત થયા હતા.

ઈ. સ. ૧૯૧૭માં તે ભાસ્કરજીવાની દીર્ઘિ આખા ભારતમાં પ્રસારેલી હતી. પંજાબ, સિંધ વગેરે સ્થળોએ તેમના જલ્સાઓ થતા હતા. આ સમયે તેમની ઉંમર લગભગ ૪૮ વર્ષની હતી. તેમના ગાયનમાં લયકારી અને બોલતાનને તેઓ વધુ મહત્વ આપતા. અનેક ગુરુઓના શિષ્ય હતા તેથી અનેક ઘરાણાની કેટલીય ચીજો તેમને કંઠસ્થ હતી. રમેશચંદ્ર ઠાકુર, ભાસ્કર કૃષ્ણરાવ, દિલીપચંદ વેદી, સ્વ. ગોવિંદરાવ ટેમ્બે વગેરે તેમના શિષ્યો હતા.

ક્ષયની જિભારીથી પૂનામાં તા. ૮-૪-૧૯૨૨ ના રોજ ભાસ્કરજીવા સ્વર્ગસ્થ થયા. આજે પણ આઠમી એપ્રિલે પૂનામાં સંગીત પ્રેમીઓ તેમની જયંતી જોજવે છે.

સંગીત પંચમવર્ષના અભ્યાસક્રમાનુસાર વિદ્યાર્થીઓને હાલના જાણીતા કલાકારોનાં જીવનચરિત્રોનું પણ અધ્યયન કરવાનું હોય છે. આખા ભારતમાં, ગાયનમાં, તેમજ વાદનમાં અનેક પ્રખ્યાત, કલાકારો છે હવે, તે દરેકનાં જીવનનો પરિચય આપવો અશક્ય છે અને તેથી દરેક વાદના એક જાણીતા કલાકારનો દૈનિક જીવન પરિચય આપવા પ્રયત્ન કરેલો છે.

૨૧૨૧૨૨૨૨૨

૭-૪-૧૯૨૦માં બનારસ નગરીમાં આજના વિશ્વ-
વિખ્યાત સિતારવાદક પંડિત રવિશંકરનો જન્મ થયો હતો.
તેમના પિતા પં. શ્યામશંકરે ઇંગ્લેંડની બાર-એટ-લોની ઉપાધિ
મેળવી હતી. રાજનીતિ શાસ્ત્ર અને સંસ્કૃતના તેઓ પ્રખર
પંડિત હતા. આલાવાડ રાજ્યના મંત્રીપદેથી તેમણે રાજનામું
આપેલું. જીવનનાં લગભગ છેલ્લાં વીસેક વર્ષ તેમણે, યૂરપ,
અમેરિકા, કેલિફોર્નિયા, જાનીવા વગેરે પશ્ચિમના દેશોમાં
ગાળ્યાં હતાં.

આર ભાઈઓમાંથી પં. રવિશંકર સૌથી નાના ભાઈ
છે. તેમના મોટાભાઈ ઉદયશંકર અને મોટાં ભાણી અમલાનંદીને
વિશ્વવિખ્યાત નૃત્યકારો તરીકે કોણ નહિ ઓળખતું હોય ?
દશ વર્ષના હતાં ત્યારે પં. રવિશંકર તેમના મોટાભાઈના
નૃત્યમંડળમાં ભરતી થઈ ગયા હતા. અઢાર વર્ષની ઉંમર
સુધીમાં તે મોટાભાઈ સાથે તેમણે આખા સંસારનું ભ્રમણ
કરી નાખ્યું હતું. તે વખતે તેમણે ‘ચિત્ર સેના’ જેવાં
કેટલાંય કથા-નૃત્યોની રચના કરી હતી. અને નૃત્યકાર તરીકે
પણ ઉત્તમ ખ્યાતિ મેળવી હતી.

નૃત્યકાર મંડળ સાથે મુસાફરી કરતાં કરતાં એકવાર
તેઓ મહાન સંગીતજ્ઞ ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના (૫૪ ૨૫૬)
સંપર્કમાં આવ્યા. ૧૯૩૫માં ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંને એક
વર્ષ માટે ઉદયશંકરના નૃત્યમંડળમાં રહેવું પડ્યું, અને આ
સમયે યુવાન રવિશંકર, ઉસ્તાદના તબલાં, દિલરૂબા, સિતાર

વગેરે વાદ્યો વગાડવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. ઉસ્તાદે રવિશંકરની પ્રતિભા જોઈ, તેમનામાં રહેલી શક્તિઓ પિછાણી અને તેમને શાસ્ત્રીય ગાયકીનો તેમજ પ્રારંભિક સિતારવાદનનો અભ્યાસ કરાવ્યો. આ સમયે ઉસ્તાદે નૃત્યનું ક્ષેત્ર છોડી એકધ્યાનથી સંગીત સાધના કરવા માટે રવિશંકરને ઘણો ઉપદેશ આપ્યો, પણ તે ઉપદેશને રવિશંકરે ગણકાર્યો જ નહિ નવયુવક રવિના હૃદયમાં તો જીવનનો અનેક પ્રકારનો આનંદ લુટવાની અભિલાષાઓ લારી હતી.

ઘણા મનોમંથન પછી ૧૯૩૮ માં એક દહ નિશ્ચય કરી નૃત્ય છોડી દઈ, રવિએ સંગીતની દુનિયામાં અંપલાવ્યું. મનમાં દહ વિશ્વાસ સાથે તેઓ મેહુર ગયા જ્યાં અલ્લાદી-નખાં રહે છે, ત્યાં જઈને સાત્રા હૃદયથી તેમના શિષ્ય બની ગયા. એકધાર્યાં છ વર્ષ સુધી સિતાર પાછગ રાત ને દિવસ અવિરત અભ્યાસ કર્યા પછી રવિશંકરે સિતાર પર પોતાનું સ્વયં સ્થાપી દીધું. રવિશંકર પર તેમના ઉસ્તાદનો અનહદ પ્રેમ છે તેને માટે અનેક કારણો છે. રવિશંકરની પ્રતિભા, અદ્ભુત ઉત્સાહ, સંગીતની લગન વગેરે. ઉસ્તાદે પોતાની પુત્રી અન્નપૂર્ણા (જે આજે સૂરજહાર વગાડવામાં સર્વોત્તમ મનાય છે) નો હાથ પં. રવિશંકરને આપી દીધો.

પં. રવિશંકરે એ સાબિત કરી આપ્યું છે કે, આલાપ તથા જોડના ગંભીર સંગીતમાં સિતાર ઊત્તમકાર્ય આપી શકે છે. તેમણે એ પણ સાબિત કરી આપ્યું છે કે ગમે તે સાધારણ સ્તરમાં આલાપ, જોડ, વિલખિતગત, દુગન, આલા વગેરે

સિતાર પર વગાડવામાં આવે તે ગમે તે શ્રોતા મુખ્ય થઈ શકે છે. હાથ પર તેમનો સંપૂર્ણ કાબૂ છે ત્રિતાલની જેમ જ કોઈપણ તાલ પર ઘણી જ સહેલાઈથી તેઓ ઉત્તમ સિતારવાદન કરી શકે છે. ખુરે જ રવિશંકરનું સિતારવાદન અદ્વિતીય છે.

૧૯૪૫થી જ પં રવિશંકરે જુદા જુદા નામના અનેક ‘મ્યુઝિક સોલો’ (સ્વતંત્ર વાદન) ની રચના કરી છે. પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય ઓરકેસ્ટ્રા એકતા ન સાધી શકે તેવો તેમનો મત છે તેના તેઓ અનેક કારણો આપે છે, જેમાંનું મુખ્ય કારણ બતાવે છે કે પશ્ચિમના વાદ્યો તેના ઓરકેસ્ટ્રાને ચોખ્ખા છે જ્યારે ભારતીય વાદ્યો પશ્ચિમના વાદ્યોની જેમ એક બીજાનાં પૂરક વાગે નથી.

પં રવિશંકરે કેટલીક ક્રિત્તિઓમાં પણ સંગીત આપ્યું છે, જેને જનતાએ તથા સરકારે સહયોગ આપકાર આપી વધાવી લીધું છે.

એહમદાબાદ ચિરકેવા

“નાનપણમાં તળલા પર અભ્યાસ કરતા એહમદાબાદના હાથ વિચિત્ર પ્રકારથી ફરતો હતો, તેમનો હાથ જાણે ચરકતો હોય એમ લાગતું.” આ કથન પતિયાણાના સ્વ ઉસ્તાદ અબ્દુલ અજીઝખાનું છે આ ઉપરથી તે વખતે

એહમદજાનને લોકો ‘ચિરકુ’ કહેતા અને ભારતમાં મોટા મોટા સંગીતકારોની સંગત કર્યા પછી તો એહમદજાનનું નામ ખરેખર ‘એહમદજાન ચિરકુવા’ પડી ગયું.

મેરઠના ઉસ્તાદ મુનીરખાંના તેઓ શિષ્ય છે. લખનવ, મેરઠ, અજમેરા, ફરૂખાબાદ વગેરે ઘરાણાઓના બાજનો તેઓ ઊત્તમ રીતે પ્રયોગ કરી શકે છે દિલ્હી અને ફરૂખાબાદના બાજમાં તો એહમદજાન સિદ્ધહસ્ત છે. તબલાવાદક તરીકે એહમદજાનમાં કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ છે જેનાથી બીજા તબલાવાદકોથી તેઓ જુદા તરી આવે છે. એક તો એ કે, ઘણીવાર તબલાવાદન વખતે તેઓ તબલાના સ્પષ્ટ બોલ મોંથી બોલે છે બીજું ગવૈયાઓની સાથે સંગત કરતાં, કેટલાક તબલાવાદકો એવી રીતે તબલાવાદન કરે છે કે બહુ ગવૈયાઓની સાથે હરિફાઈમાં ઉતર્યા હોય, આમ કરતાં તેઓ ગરમ થઈ જઈ પોતાની બધી હોશિયારી તબલા પર ઠાલવવા પ્રયત્ન કરે છે, પરિણામે કેટલીક વાર શ્રોતાઓને બહુવું ઠકિન બને છે કે પ્રસ્તુત થતો કાર્યક્રમ તે ગાયકીનો પ્રયોગ છે કે સ્વતંત્ર તબલાવાદનનો પ્રયોગ ? એહમદજાનમાં આ કુટેવ નથી. ગાયકને તેઓ તેના ક્ષેત્રમાં બરાબર ખીલવા દે છે, એટલું જ નહિ પરંતુ ગાયકને શોભાવવા તેઓ પોતાની શક્ય હોય તે બધી જ રીતો અજમાવે છે નામી સંગીતકારો સંગીતના પ્રયોગ વખતે એહમદજાનની સંગતમાં ગર્વ અનુભવે છે અલ્હાબાદની એક મહેફિલમાં ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં સાથે કોઈક પ્રખ્યાત તબલાવાદક સંગત કરી રહ્યા હતા. તે વખતે ગાયકીના આઠ પ્રયોગમાં, અચાનક જ ઉસ્તાદ ફૈયા-

જાખાં તળલાવાદક સામે જોઈ સ્મિત કરતાં બોલી ઉઠ્યા હતા,
 “ન હુઆ ચિરકવા” આમ ઉચ્ચકોટિના કલાકારો ચિરકવાની
 સંગતમાં ગર્વ અનુભવે છે.

મુંબઈમાંથી તેઓ વધુ લોકપ્રિય બન્યા. હાલ તેઓ
 રામપુર રાજ્યમાં રહે છે ઘણીવાર તેમના તમલાવાદનના
 કાર્યક્રમો રેડિયો પરથી પ્રસારિત કરવામાં આવે છે. તળલા-
 વાદનના સ્વતંત્ર પ્રયોગો (solo) ની તેમની કેટલીય રેકૉર્ડિંગ્ઝ
 છે. મોસ્કો, અમેરિકા જેવા દેશોના રેડીઓ સ્ટેશનો પરથી પણ
 તેમની આ રેકૉર્ડિંગ્ઝ ઘણીવાર પ્રસારિત કરવામાં આવે છે.

પન્નાલાલ ઘોષ

શ્રી પન્નાલાલ ઘોષનો જન્મ એક બંગાળી કુટુંબમાં
 થયો હતો. નાનપણમાં, તેમના પિતાશ્રીના મિતારવાદનથી
 તેઓ સિતારની સ્વર લકુરિયોમાં મુગ્ધ થઈ જતા આમ
 નાની વયથી જ તેમને સંગીત પ્રત્યે ગાઢ પ્રેમ બધાયો
 હતો.

ઈ. સ. ૧૯૩૭ માં અમૃતસરના માસ્ટર ખુશીમહમદ
 પાસે તેમણે સંગીતની કંઈક તાલીમ લીધી. આ પછી
 બંસી તરફ તેમના વિચારો ફરવા લાગ્યા. તે વખતના બંસી-

વાદનના નામીકલાકારોનો કાર્યક્રમો તેઓ ધ્યાનથી સાંભળતા, તે કલાકારોની વાદનશૈલિ ગ્રહણ કરવા તેઓ ખંસી પર મહેનત કરતા. ૧૯૩૮ માં તેઓ ‘સરઈ કલા નૃત્ય મંડળ’ સાથે છ મહીના માટે યૂરપની પણ યાત્રા કરી આવેલા છે. યૂરપથી તેઓ ન્યારે ભારતમાં પાછા ફર્યા ત્યારે ખુશી-મહામહનો સ્વર્ગવાસ થઈ ચૂક્યો હતો અને તેથી તેઓએ શ્રી ગિરનાશંકર ચક્રવર્તી પાસે સંગીતાભ્યાસ ચાલુ રાખ્યો.

૧૯૪૦ માં તેઓ ‘ગુનઈ’ આવ્યા અને કેટલીક ફિલ્મોમાં સંગીત દિગ્દર્શન કર્યું. (૧૯૨૫ માં પણ તેઓએ કલકત્તાની કેટલીક ફિલ્મોમાં સંગીત આપ્યું હતું) ફિલ્મોમાં કામ કરવાથી, સમયના અભાવે, તેમના ખંસીના અભ્યાસમાં વિઘ્નો પડવા લાગ્યાં, આથી તેમણે ફિલ્મશ્રેણી ત્યજી દીધું અને ઉચ્ચ સંગીતાભ્યાસ કરાવે તેવા ગુરુની શોધ કરવા લાગ્યા.

૧૯૪૭ માં મહાન કલાકાર ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં (પૃષ્ઠ ૨૫૬) ના સસર્ગમાં તેઓ આવ્યા અને સંગીતાભ્યાસની તેમની ઈચ્છાઓ ત્યાં પૂરી થઈ. આ પછી તેમણે પરદેશોની યાત્રાઓ કરી ત્યાં પણ નામના મેળવી વિશ્વ વિખ્યાત થયા.

ખંસીવાદનમાં ગાળુ પન્નાલાલ ઘોષે અનેક નવીન ક્રિયાઓ જતાવી મહાખરજથી અતિદીપ સપ્તકોમાં તે જામીવાદન કરી શકે છે અને આવા પ્રયોગ વખતે તેઓ એક જ ખંસી ન વગાડતાં ત્રણ ત્રણ ખંસીનો પ્રયોગ એવી ગંડપથી કરે છે કે શ્રોતાઓને સહેજ પણ ભાસ ન થાય

કે શ્રી ઘોષે ક્યારે જાંસી બદલી. જાંસી જેવા નાના સુધિર વાદ્યમાં ગાયકી તથા બીન-અંગતું પ્રદર્શન તો શ્રી પન્નાલાલ જ કરી શકે. તેમની જાંસરી તેજ વગાડી શકે છે. શ્રી દેવેન્દ્ર મુદેશ્વર જેવા તેમના અનેક શિષ્યો છે. હાલમાં સંગીત સંમેલનોમાં તેમજ રેડીઓ પરથી તેમના જાંસી-વાદનના કાર્યક્રમોનો રસાસ્વાદ માણી શકાય છે.

નિસમિદલાહખાં

ઈ. સ. ૧૯૦૮ માં લોજપુરમાં નિસમિદલાહખાંનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા પૈગમ્બરખાં ઉત્તમ શરણાઈ (શહનાઈ) વાદક હતા. નિસમિદલાહખાંના પૂર્વજો પણ લોજપુર દરબારમાં શરણાઈવાદકો હતા.

નાનપણથી જ કુદરતી રીતે નિસમિદલાહખાંને સ્ફુલ્લના લણતર તરફ ધૃણા હતી. તેમના મામા ઉસ્તાદ અલીબક્ષ ઉત્તમ કેટિના શરણાઈવાદક અને ગાયક હતા. તેમની પાસેથી નિસમિદલાહખાંએ સંગીતશિક્ષણનો આરંભ કર્યો. તે વખતે તેમની ઉંમર લગભગ છ વર્ષની હતી. ઉસ્તાદ અલીબક્ષ સાથે સંગીત સંમેલનોમાં તેઓ જતા. આમ બાળપણથી જ સંગીત સંમેલનોમાં તેઓ હાજરી આપતાં ધીરે ધીરે

સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે સક્રિય ભાગ લેવા માંડ્યો. ખ્યાલ ગાયકીનો અભ્યાસ કરવા માટે, તેઓ ઉસ્તાદ મહમદ હુસૈન પાસે લખનવ ગયા હતા.

પ્રયાગ વિશ્વવિદ્યાલયના ૧૯૨૬ ના એક સંગીત સંમેલનમાં ૧૮ વર્ષની વયમાં બિસમિલ્લાહખાંએ શરણાર્ધ પર એવો કાબૂ બતાવ્યો કે લોકો આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયા. ત્યારબાદ તો કેટલાંય સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે શરણાર્ધનો પરચો બતાવ્યો. અને લોકોએ ‘શહનાઈ નવાઝ ઉસ્તાદ બિસમિલ્લાહખા’ નામ તેમને આપ્યું. ખાંસાહેબના સગાભાઈ શમસુદ્દીનખાં પણ ઉચ્ચકોટિના શરણાર્ધવાદક હતા. બંને ભાઈઓ એક સાથે જ સંમેલનોમાં જતા. પરંતુ દુર્ભાગ્યવશ યુવાનીમાં જ શમસુદ્દીનખાં સ્વર્ગસ્થ થયા.

ખાંસાહેબની માન્યતા છે કે શરણાર્ધ સાથે તબલાંની નહિ પરંતુ ખુદક (શરણાર્ધની સંગતી કરવા માટે બે હાથમાં એક એક લાકડી રાખી વગાડતાં એક બતનાં તબલાં) જ યોગ્ય છે; કારણ તબલાંના અવાજના શુંબરવ કરતાં ખુદકનો શુંબરવ ઓછો હોય છે. તબલાંનો શુંબરવ લાંબા સમય સુધી ટકે છે તેથી શરણાર્ધના સ્વરો સાથે સુમેળ રહેતો નથી.

ખાંસાહેબની શરણાર્ધવાદનની પ્રસંશા કરવાની હોય જ નહિ. દરરોજ પ્રાતઃકાળમાં ભારતના લગભગ દરેક રેડીઓ સ્ટેશનેથી તેમની શરણાર્ધ સંભળાય છે. સંગીતના સંમેલનોમાં પણ, સંમેલનનું ઉદ્ઘાટન કરવામાં ખાંસાહેબની શરણાર્ધ જ

પ્રથમ વાગે છે. ૧૯૫૬ માં રાષ્ટ્રપતિ દ્વારા, શરણાધિવાહન માટે તેઓને ચંદ્રક મળેલો છે. સમાજમાં શરણાધિ વાદનો પ્રચાર કરવા માટે હાલ તેઓ પ્રયત્નો કરી રહ્યા છે. કાશીમાં આ વિષયની તેમની એક પાઠશાળા પણ હાલ ચાલુ છે.

નાગરદાસ અર્જુનદાસ

શ્રી નાગરદાસ અર્જુનદાસ ચાવડા, સૌરાષ્ટ્રમાં ચુડા પાસે આવેલ 'ચોકડી' ગામના વતની છે. તેમનો જન્મ ૧૯૦૫ માં વડોદરામાં થયો હતો. શ્રી અર્જુનદાસ તથા તેમનાં માતાજી ઉત્તમ ભજનીક હતા. આ ઉપરાંત શ્રી નાગરદાસના મોસાળ પક્ષના પણ કેટલાક પૂર્વજો ભજનીક હતા.

બાળપણમાં નવ માસની ઉંમરે ઓળીની બિમારીમાં નાગરદાસે આખો ગુમાવી શ્રી અર્જુનભાઈને, કેશવ ધરમશી નામના મુંબઈના એક પ્રતિષ્ઠિત વેપારીએ મલાહ આપી કે નાગરદાસને મુંબઈની 'વિક્ટોરિયા મેમોરિયલ સ્કુલ ફોર ધ બ્લાઈન્ડ' માં દાખલ કરો, ત્યાંની કેળવણીથી આ બાળકનું ભવિષ્ય ઉજ્જવળ બનશે. ત્યારબાદ શ્યામદાસ નામના એક પ્રસાદશુ સમજના જોડો ઉપરોક્ત સ્કૂલના શૂરપૂર્વ

વિદ્યાર્થી હતા, તેમણે પણ શ્રી અર્જુનભાઈને આવી ન
સલાહ આપેલી.

લગભગ અગિયાર વર્ષની ઉંમરે નાગરદાસે મુંબઈની
ઉપરોક્ત સ્કુલમાં પ્રવેશ કર્યો. નાગરદાસ ગુજરાતી હતા,
તેથી સ્કુલના કેટલાક મંકુચિત માનમવાળા દક્ષિણી વિદ્યાર્થી-
ઓને તેમને સ્કુલ પ્રવેશ ન ગમ્યો; આવા વિદ્યાર્થીઓએ
તેમને વિરોધ કરેલો, તેમને ઘણા હેરાન કરેલા, કેટલીયવાર
તેમને માર પણ મારેલો. નાગરદાસે આ બધું મૂંગે મોઢે
સહન કરેલું.

નાગરદાસે દિલ્હિખાતું પ્રાથમિક જ્ઞાન પ્રસાચક શંકર-
રાવ કેશવ પાસેથી મેળવેલું. શંકરરાવ કેશવ, દિલ્હિખાવાદક
અને તબલાવાદક હતા. નાગરદાસ, દિલ્હિખા પર શંકરરાવની
નકલ કરતા અને ત્યારથી તેમને આ વાદ્ય પ્રત્યે પ્રેમ જાગેલો.

સ્કુલના શિક્ષક હતા શ્રી હાજી એહમદ મીઠા. એક
દિવસ મશીન પર સિલાઈકામ કરતાં, નાગરદાસને હાજી
હાથની તર્જની આગળીએ વાગેલું, તે વખતે શ્રી હાજી
એહમદે તેમને દિલ્હિખાવાદન માટે દરજ્જ પાડી. દિલ્હિખાના
સફળ પ્રયોગથી શ્રી હાજીએ તેમને આશીર્વાદ આપેલા કે
“ આ કળામાં તું નાગના મેળવીશ ”

લગભગ ૧૯૨૦ માં અમદાવાદમાં માસ્તર વસંત
અમૃત સાથે દિલ્હિખાની સંગત કરવામાં નાગરદાસે સારી
પ્રસિદ્ધિ મેળવેલી.

૧૯૨૬ માં, માસ્તર વસંતે પં. ઓમકારનાથ આગળ નાગરદાસની ઘણી પ્રસંશા કરેલી. નાગરદાસ પણ જાણતા હતા કે પં. ઓમકારનાથ એક વિદ્વાન સંગીતજ્ઞ છે, એટલે પંડિતજી જેવા વિદ્વાનને મળવાની તીવ્રચ્છા નાગરદાસને જાગેલી. તે દિવસોમાં સમાનુજ સંપ્રદાયના મહારાજ શ્રી માધવદાસ અને નાગરદાસને ગાઢ મત્રી હતી. દિવસના ૧૮ કલાક જેટલો સમય તેઓ બંને સાથે જ રહેતા. આજ અરસામાં શાહીબાગમાં (અમદાવાદ) પં. ઓમકારનાથનો એક જઠ્ઠો થવાનો હતો.

મહારાજ શ્રી માધવદાસ, નાગરદાસને સાથે લઈને શાહીબાગ ગયા. ત્યાં તેમને પંડિતજીની મહેફિલમાં પ્રવેશ ન મળી શક્યો તેથી, દિવાલ ફૂદી બંને પ્રેક્ષકગણમાં બેસી ગયા. મહારાજે પંડિતજી આગળ નાગરદાસની પ્રસંશા કરી અને પ્રેક્ષકોના અને શુણીજનોના ઘણાજ આગ્રહથી ન છૂટકે નાગરદાસને ત્યાંના જ એક બંગાર દિલરૂબા પર, વસંતરાગમાં પંડિતજીનો સાથ કરવો પડ્યો. દિલરૂબાવાદનથી પંડિતજી પ્રભાવિત થઈ ગયા અને પોતાના ગળાનો હાર નાગરદાસને પહેરાવી દીધો પછી તરત જ તેઓ બોલી બીક્યા, " ગુજરાતમાં જો કોઈ વાદ્ય જાણતું હોય તો તે નાગરદાસજી, પહેલા જ મને મળ્યા છે. "

આ પછી તો શ્રી નાગરદાસની ખ્યાતિ વધતી જ ગઈ. કેટલાંય સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે પોતાનો હાથ બતાવ્યો. સ્વ. ડી વી. પપુબકર, રાજનૈયા પૂજવાલે, રતાંજનકર, નિસાર-

હુસેન, રમળઅલી દેવાસવાલા, પં. ઝોમકારનાથ, સિદ્ધેશ્વરી દેવી, વિનાયકરાવ પટવર્ધન, પં. કૃષ્ણરાવ વેદાલંકાર વગેરે ઉચ્ચકક્ષાના દરેક કલાકાર સાથે નાગરદાસ, દિલરૂખાની સંગત કરી ચૂકેલા છે. પં. વિષ્ણુ દિગંબર પટ્ટનંકર અને પં. જ્ઞાતખડેજીના સંસર્ગમાં પણ તેઓ અનેકવાર આવેલા. ભારત સરકારનાં આમંત્રણોને માન આપીને બનારસમાં Banares Hindu University, કલકત્તામાં All India music conference, ઔરંગાબાદમાં Recreation Committee વગેરે સ્થળોએ તેઓએ પોતાની કલા પ્રદર્શિત કરેલી છે.

પોતાના વતનમાં એકવાર તેઓ દિલરૂખા પર 'મુરલી' વગાડતા હતા ત્યારે એક ક્ષણીધર તેમની સામે આવી ઝૂમવા લાગેલો. ૧૯૩૬ માં પિલુરાગ વગાડતી વખતે તેમણે અનુભવેલું કે સ્વરો તેમને જવાબ આપે છે. સામાન્યતઃ દિલરૂખા પર લોકો હુમરીનો પ્રયોગ વધુ કરે છે જ્યારે શ્રી નાગરદાસ તો ગમે તે રાગ જિત્તમ રીતે પ્રસ્તુત કરી શકે છે. એવી જ રીતે દરેક તાલ પર તેમનો કાબૂ છે, તેમ છતાં એકતાલ, ત્રિતાલ, અપતાલ અને ઝૂમરા તેઓને વધુ પ્રિય છે. દરેક ઘરાણીનો તેઓ પ્રયોગ કરી શકે છે, તેમ છતાં આશા અને કિરાણા ઘરાણું તેમને વધુ પ્રિય છે. શ્રી નાગરદાસ દરેક વાદ્ય વગાડી શકે છે. આમ તો કેટલાય તેમને 'ગુરુજી' કહીને સંબોધન કરે છે પરંતુ વસ્તુતઃ એકાદ બે વિદ્યાર્થીઓ સિવાય, કોઈપણ વિદ્યાર્થીએ તેમની પાસે સતત એકધારો અભ્યાસ કર્યો નથી. શ્રી ખુશાલદાસ જેશીંગભાઈને તેમના શિષ્ય ગણાવી શકાય.

શ્રી નાગરદાસ કહે છે, “સંગીતમાં એક જ ધરાણું પકડીને બેસી રહેવું એ મતને હું માનતો નથી. મનુષ્ય-સ્વભાવ જેમ રાગનો સ્વભાવ પણ, પરિવર્તનશીલ છે. રાગના આ સ્વભાવનું ડૂબાડું સ્વરૂપ આપણે આજે પ્રસ્તુત કરી શકતા નથી તેથી જ રાગસિદ્ધિ મુશ્કેલ બને છે. રસસાધન ત્યારે થઈ શકે જ્યારે કોઈપણ એક જ રાગમાં, એક રસમાં બીજો રસ ઉત્પન્ન કરી શકાય. દા.ત. કરુણ રસના રાગમાં વીર રસ બતાવવો. રસસાધનની આ કળા પર તો માસ્ટર આદિ મૃદાંગિક થયા પછી પણ કાબુ મેળવવો મુશ્કેલ છે. જો રસસાધન, સ્વરસાધન અને લયસાધન થઈ શકે તો રાગ આપોઆપ જ સાધ્ય થઈ જાય.”

દિલરૂબા પર પોતાના વિચારો જણાવતાં શ્રી નાગરદાસ કહે છે, “દિલરૂબા વાદ્ય શીખવું સહેલું છે પરંતુ એકવાર તેની પર હાથ બેસી ગયા પછી તેને વગાડવું મુશ્કેલ છે, કારણ દિલરૂબા શીખ્યા પછી એક તબક્કો એવો પણ આવે છે કે જ્યારે મનની ઊર્મીઓ પ્રદર્શિત કરવા માટે દિલરૂબા પર ધાર્યો હાથ ફરવો મુશ્કેલ બને છે. સતત પરિશ્રમથી જ આ વસ્તુ સાધ્ય થયા બાદ તો સારંગી વાગે છે કે દિલરૂબા તે ઓળખવું પણ મુશ્કેલ બને છે.”

સાચે જ, શ્રી નાગરદાસ અદ્વિતીય દિલરૂબાવાદક છે. એકવાર એક રેડીઓ કાર્યક્રમ સાંભળીને પં. એમ.દ્વારનાથ ગોલી ઉઠેલા, “ઘણું જ ઉત્તમ સારંગીવાદન થઈ રહ્યું છે.” કાર્યક્રમ પછી તેમને જણવા મળ્યું કે તે તો શ્રી નાગર-

રદાસનું દિલરૂપાવાદન હતું.

શ્રી નાગરદાસને બે બાળકો છે, એક પુત્ર અને પુત્રી. હાલ તેઓ ૧૨-૨-૧૯૫૫ થી ગોલ ઇડિયા રેડીઓના અમદાવાદ સ્ટેશના કલાવંત હોઈ જનતાને પોતાની કથાથી મુગ્ધ કરે છે

અકબરનો સંગીત સાથેનો મુબધ

A. I. M

અકબરને, ધર્મ, સાહિત્ય, ચિત્રકળા, સ્થાપત્ય, યંત્રવિદ્યા, શિકાર ખેલવો, ‘પોલો’ની રમત રમવી, તેમજ જ્ઞાન અને વિનોદ વગેરે અનેક પ્રકારના ગોખ હતા. એક રાજ્યકર્તા તરીકે તેને ઘણાં ખાતાંઓ પર ધ્યાન રાખવું પડતું, આ ઉપરાંત પોતાના રાજ્યને વિસ્તૃત, વ્યવસ્થિત અને મજબૂત પણ બનાવવાનું હતું આ માટે તેને અનેક યુદ્ધો ખેલવાં પડેલા. આવી અનેક મુશ્કેલીઓ અને વિટંબણાઓ હોવા છતાંય અકબરને સંગીત જેવા અધરા વિષય પ્રત્યે ગેહુદ પ્રેમ હતો, એટલું જ નહિ પરંતુ સંગીતની ખૂબીઓ અને ખામીઓને સમજવાની ઊંડી મમજશક્તિ પણ તેનામાં હતી.

એક વિશાળ રાજ્યના 'શહેનશાહ' તરીકે પોતાનો માન-મરતબો જળવાઈ રહે, એ માટે તે બહેરમાં ગાતો યા વગાડતો ન હોય એ બનવાભોગ છે. પરંતુ ઇતિહાસકારોના અને અબુલ ફઝલના જણાવ્યા મુજબ, "Akbar was the master of such a knowledge of the science of music as a trained musician do not possess." અર્થાત્ સંગીત વિજ્ઞાનમાં અકબર વિદ્વાન હતો. તેને એટલું જાણું જ્ઞાન હતું કે શિક્ષણ પામેલ એક સંગીતકારને પણ ન હોય. આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે અકબર માત્ર સંગીતકલાનો પાલક જ નહિ, કિંતુ પોતે પણ એક સારામાં સારો સંગીતકાર હતો. અકબરનો અવાજ પણ સંગીતોપયોગી હતો.

અકબરને અક્ષરજ્ઞાન ન હતું, એ તેની સૌથી મોટી મુશ્કેલી હતી. તેમ છતાં સંગીતનું જ્ઞાન મેળવવા 'મિયાંલાલ' અથવા 'લાલ કલાવંત'ના નામથી ઓળખાતા એક વિદ્વાન પાસે ખાસ અધ્યાસ કરી તેણે હિંદી ભાષાના બોલ અને સ્વર અંગેનું ઉત્તમ જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું. આ સિવાય ખુર્દક (kettle drum, તાલ માટે વપરાતું એક જિતત્ વાદ્ય) વગાડવાનો તેને ઘણો શોખ હતો. આ વાદ્ય પર તેણે ઘણો સારો કાબૂ મેળવ્યો હતો.

સંગીત પ્રત્યેની તેની તરસ છિપાવવા તેમજ પોતાની વૃત્તિઓને પોષવા તેણે દરબારમાં ઉચ્ચકોટિના કલાકારોને આવકાર્યા હતા. આ કલાકારોને તે ઉત્તમ વેતન આપતો, પોષતો અને તેમના પ્રત્યે પ્રેમભાવ રાખતો. આથી

તેના દરબારમાં ધરાની, તુર્કસ્તાની, કાશ્મિરી, વગેરે અનેક દેશના સ્ત્રી તેમજ પુરુષ કલાકારો ભિમટી પડ્યા હતા. મોટા ભાગના કલાકારો હિન્દુ હતા અને તેમનાં નામ સાથે 'ખાન' શબ્દ ભિમેરવામાં આવતો. આ સામે કોઈ કલાકારને ખાસ વિરોધ હતો, એમ જણાતું નથી એના કારણરૂપે એમ જણાય છે કે 'ખાન' એ કલાકારો માટે એક માત્ર ઇતકાળ હતો. ખીજું તે વડે કોઈપણ હિન્દુ કલાકાર મુસલમાનના દરબારમાં પણ સરળતાપૂર્વક લાલ મેળવી શકતો.

આવા મુખ્ય કલાકારોની સંખ્યા કુલ ૩૬ની હતી તે સાથે ભિમટા કલાકારોને પણ પ્રોત્સાહન આપવાનું, અકબર ચૂકતો નહિ અને તેવા અનેક ભિમટા કલાકારો તેના દરબારમાં હતા. કલાકારવૃંદને આખા અકબરિયા માટે રોજનું એક વૃંદ, એવા સાત વિભાગોમાં વહેંચી નાખવામાં આવ્યું હતું જેમાં વાદ્યકારોનો પણ સમાવેશ થતો. આવા વાદ્યકારમાં માળવાના રાજા અને ઉપમતીની પ્રણય ગાથાથી ગૂંથાએલા, તેમજ અકબરના દરબારમાં 'ખીન હરિફ ગાયક'નું બિરૂદ પામેલા, બાદશાહના બહોદુરનો પણ સમાવેશ થતો હતો તે સિવાય તાન-સેનના પરમમિત્ર અને આશાના 'અંધ બારેટ' ના નામથી ઓળખાતા કવિ સૂરદાસ તથા તેમના પિતા રામદાસજીનો પણ ૩૬ ની મુખ્ય ટુકડીમાં જ સમાવેશ થતો હતો.

અકબરના દરબારમાં તાનમેન સૌથી અગ્રસ્થાને હતો અને અકબરના નવ રત્નોમાં તેને સ્થાન આપવામાં આવ્યું હતું. અકબર તેના સંગીતથી એટલો મુગ્ધ થઈ ગયો

હતો કે તાનસેનના ભૈરવ રાગથી જ તે સવારમાં ઊઠતો તેમજ તેને રાત્રે નિદ્રા લાવવા માટે પણ તાનસેનને જ જવું પડતું. તાનસેન પ્રત્યે અકબરને કેવો પ્રેમલાવ હતો એ અબુલ ફઝલના મૂળ પરિચયલેખાના ‘અકબરનામા’ ગ્રંથમાંથી જણાય છે. ‘On the 26th April 1589, Miyan Tansen died, and by his Majesty’s orders, all the musicians and Singers accompanied his body to the grave, making melodies as at a marriage. And his Majesty said that the joy of the age was overcaste, his death was the annihilation of melody. It seems that in a thousand years, few have equalled him for sweetness and arts.’ અર્થાત્ ૨૬ મી એપ્રિલ ૧૫૮૯માં મિયાં તાનસેનનું મૃત્યુ થયું હતું. અને જહાંપનાહના હુકમાનુસાર દરેક સંગીતકાર તથા ગાયક તેના દેહ સાથે કબ્રસ્તાન સુધી, બાજુ કે લક્ષનાં ગીતો ગાતા હોય એવાં ગીતો ગાતા ગયેલા. અને જહાંપનાહે કીધેલું કે યુગનાં સંગીત બંધ થયાં, એના મૃત્યુએ આનંદનો સંહાર કર્યો. એમ જણાય છે કે એક હજાર વર્ષમાં થોડા જ એવા છે જે તેની મધુરતા અને કળાની ખરાબરી કરી શકે.

તાનસેનના સંગીતથી પણ અકબરની જૂખ ભાંગી ન હોય તેમ, એકવાર તાનસેનને એકાંતમાં સાંભળ્યા પછી અકબર એટલો ખૂશ થયેલો કે તાનસેનના ગળામાં કિંમતી હાર પહેરાવી દીધેલો. ત્યારબાદ યુક્તિપ્રયુક્તિ રચીને તાનસેન શુરુ સ્નામી હરિદાસને પણ તેણે સાંભળેલા. આવો હતો અકબરનો

સંગીતપ્રેમ. ફક્ત સંગીત સાંભળવા માટે જ તેણે કંઈક યુદ્ધો
પણ ખેલેલા

અકબરે સંગીતને જીવાડ્યું, તેનું ચોખ્ખું કયું એટલું જ
નહિ પણ તેને સૂવણું સિંહાસન પર બેસાડી દીધું એમ કહ્યા
વગર કોણ રહી શકે ?



હવે સંગીતના વિદ્યાર્થીઓને વધુ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય તે
માટે સંગીતની કૃતિઓની યાદી આપવામાં આવેલી છે
આમાની કેટલીક માચીન કૃતિઓના સમય વિષે વિદ્વાનોના
મત ભેદ છે જ, તેમ છતાં જો મતને વિદ્વાનો વધુ સમર્થન
આપે છે તે જ સમય ટાકયો છે.

કૃતિ	લેખક	ભાષા	સમય ઇ. સ. સદીમાં
ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર	મ. ભરત	સંસ્કૃત	ઈ. સ. ૫ મી સદી પહેલા
દત્તિલભ	પં. દત્તિલ	,,	ઈ. સ. ૫ મી સદી
સારસંહિતા	પં. નારદ	,,	ઈ. સ. ૫ મી થી ૭ મી સદી
રાગનિરૂપણમ્			
પંચમસારસંહિતા			
નારદીયશિક્ષા			
ચત્વારિંશત્તરાગ- નિરૂપણમ્			

ખૃદ્દેશી	પં. મતંગ	”	૮
સંગીત રત્નાકર	પં. શારંગદેવ	”	૧૨
ગીત ગોવિંદ	કવિ જયદેવ	”	૧૩
સંગીતરામ	મહારાજા કુંભકર્ણ	”	૧૫
સંગીતદર્પણ	માનસિંહ તોમર	સંસ્કૃતમાંથી ફારસી	”
રાગ તરંગિણી	પં. લોચન	સંસ્કૃત	”
રાગ સર્વસંબ્રહ	”	”	”
સ્વરમેલકલાનિધિ	પં. રામામાત્ય	સંસ્કૃત	૧૬
સંગીતમકરંદ	પં. નારદ	”	”
સદ્રાગચંદ્રોદય	પં. પુન્ડલિક વિકૃલ	”	”
રાગમંજરી			
રાગમાલા			
નૃત્યનિર્ણય			
સંગીતપારિજાત	પં. અહોબલ	”	૧૭
ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા	પં. વ્યંકટમખી	”	”
સંગીતદર્પણ	પં. દામોદર	”	”
અનૂપ સંગીતવિલાસ	પં. લાવણદ	”	”
અનૂપ સંગીતરત્નાકર			
અનૂપ સંગીતાંકુશ			
મુરલીપ્રકાશ			
સંગીતવિનોદ			
નષ્ટોદિષ્ટપ્રબોધક મુપદટીકા			
સંગીત સુધાકર	પં. રઘુનાથ ભુપાલ	”	”
રાગવિબોધ	પં. સોમનાથ	”	”
હૃદયપ્રકાશ	પં. હૃદયનારાયણદેવ	”	”

હૃદયકૌતુક		સંસ્કૃત	૧૭
સંગીત સારામૃતોદ્ધાર	પં. તુલાજીરાવ લોસલે	"	૧૮
રસકૌમુદી	પં. શ્રીકંઠ	"	"
રાગ તત્ત્વવિખેધ	પં. શ્રીનિવાસ	"	"
લક્ષ્યસંગીત		"	૧૯
અલિનવ રાગમંજરી			
હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ		મરાઠી	"
(ચાર ભાગ)			
ક્રમિક પુસ્તકમાલિકા (૬ભાગ)	પં. જાતખડેજી	"	"
Short Historical survey		અંગ્રેજી	"
A comparative study		"	"
of Indian music		"	"
Theory of music		"	"
સંગીત સુધાકર	આખ્યાતુલસી	સંસ્કૃત	"
Hindu music		અંગ્રેજી	"
Six principle Raags	સૌરિન્દ્રમોહન ઠાકુર	"	"
Hindu music from			
various authors		"	"
ગાંધર્વ કલાપ વ્યાકરણ		"	"
જાતીય સંગીત વિષયક અસ્તાર	આ અંથકારે	"	"
કંઠ કૌમુદી	લગભગ ૧૬ અંથો હિંદી	"	"
સંગીત સારસંગ્રહ	અસિદ્ધ કર્યા છે	"	"
મૃદંગ મંજરી		"	"
શિશુવિહાર			
ભાવ સંગીત	મહેશનારાયણ સકસેના	હિન્દી	૨૦
સંગીતમે M. A.		"	"
.B. T. કક્ષા			

સંગીતશાસ્ત્ર (બે ભાગમાં) મહેશ નારાયણ સકસેના હિન્દી		
લલન સાગર	લલન પિયા	" "
માધ્યમિક આલાપતાન		
ઉસ્તાદી ગાયકી	વસંતરાવ રાજેપાધ્યાય	" "
સંગીત શાસ્ત્ર		
સિતાર ગતતોડે		
દિલખુશ ઉસ્તાદી ગાયકી		
ખ્યાલ ગાયકી		
તાન પ્રવેશ	ફિરોઝ કામળનાં કુલ ૩૬ પુસ્તકો છે	" "
હિન્દુસ્તાની ગાયકી		
ભારતીય શ્રુતિસ્વર શાસ્ત્ર		
રાગલક્ષણ ગીત માલિકા		
હિન્દુસ્તાની સંગીત વિદ્યા		
શાસ્ત્રીય સંગીત કલા શિક્ષક		હિન્દી
સંત ગીત લહરી		"
સંગીત શ્રુતિસ્વર શિક્ષા	ફિરોઝ કામળ	"
રાગ શિક્ષક		" "
ફિરોઝ રાગ સીરીઝ		અંગ્રેજી
વ્યાસકૃતિ	શંકર ગણેશ વ્યાસ	મરાઠી
સંગીતશાસ્ત્ર	રાજકવિ નચુરામ સુંદરજી	ગુજરાતી
સંગીત કલાધર	ડાહ્યાલાલ શીવરામ	ગુજરાતી
પ્રણવ ભારતી		હિન્દી
સંગીતાંજલી	ઝોમકારનાથ ઠાકુર	"
રાગ અને રસ		ગુજરાતી
સંગીત શિક્ષણ શાસ્ત્ર ડૉ. જી. આર. સિક્કી ?		"
તાલ શિક્ષક		
સુગમ સંગીત	ઝોમજીવલાલ શાહ	ગુજરાતી

સંગીત ચિતામણી	વ્યાસ મૂળજી જોડા ગુજરાતી	„	„
Sensations of Tone	હંમોલ્ટ્ઝ	અંગ્રેજી	„
Philosophy of music	વિલ્હમ પૉન	„	„
Introduction of the study			
of music of Hindustan	ઈ કયેમન્ટ્સ	„	„
Music of Hindustan	રૂઝવે	„	„
Psychology of music	એચ પી ક્રિશ્નરાવ	„	„
Indian music	ક્રાઈન ડે	„	„
સંગીત રાગવિજ્ઞાન	વિનાયકરાવ પટવર્ધન	હિન્દી	„
સંગીત બાલબોધ	પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર	મરાઠી	„
રાગ સુમનમાલા	બાલાભાઉ ઉમડેકર	„	„
Hindu music & rhythm	વિષ્ણુદાસ એસ	અંગ્રેજી	„
Sangit of India	મીસીસ અત્યા બેગમ	„	„
Hindustani music	જી એચ રાનડે	„	„
અભિનવ રાગમંજરી	એન. રતાજનકર	હિન્દી	„
હિન્દી સંગીત	વિભુકુમાર અને રજનીકાન્ત	ગુજરાતી	„
સંગીત શાસ્ત્રપ્રવેશ	એસ. એલ સમ્રે	„	„
Theory of Indian music	બિશન સ્વરૂપ	અંગ્રેજી	„
music of India	એસ એ પોપવે	„	„

સંગીતના, ઉપર જણાવેલ તેમજ બીજા કેટલાક ગ્રંથો કયા મળે છે, ક્યાં હોવા ભેઈએ, તે વિષેની ઉપયોગી માહિતી હવે કેટલાક ગ્રંથોને આધારે આપેલી છે.

બીકાનેરની પેલેસ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

ગ્રંથ	કર્તા	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નં. અને વિશેષ માહિતી
સંગીતમકરંદ	નારદ	૫૧૦૭. કુલ ૪૮ પૃષ્ઠ છે. શરૂનાં ત્રણ પૃષ્ઠ ખંડિત છે
સંગીત કલ્પતરુ	રંગનાથ	૫૧૨
મુખ્યોધિની	ગણેશદેવ	૫૧૨, સંગીત કલ્પ- તરુની ટીકા છે.
રાગધ્યાનાદિકથનાધ્યાય	?	૫૧૫
રાગમાલા	પુન્ડલિક વિકૃલ	૫૧૫
રાગમંજરી	„	૫૧૬
રાગ રત્નમાલા	ક્ષેમકરણ	૫૧૬
રાગતત્વવિખોધ	શ્રીનિવાસ	૫૧૭
સંગીતકર્પણ	દામોદર ભટ્ટ	૫૧૯, ૫૨૦
સંગીતમુક્તાવલી	દેવેન્દ્ર	૫૨૧
સંગીત પુષ્પાંજલી	કલ્યાણ	૫૨૧
સંગીતસાર	?	૫૨૬
સંગીત શિશોમણી	?	૫૨૭
સંગીતરાજ	કુંભકર્ણ	૫૨૭ A, કુલ ૩૩ પૃષ્ઠ છે.
સંગીત વિનોદ	„	૫૨૭ B, કુલ ૧૦ પૃષ્ઠ છે.
સંગીતોપનિષત્સાર	સુધાકલશ	૫૨૮, ૫૨૯
સંગીતોપનિષદ	„	૫૨૯
શ્રુતિભાસ્કર	લીમદેવ	૫૩૦
સ્વરમેલકલાનિધિ	રામામાત્ય	૫૩૦

સ્વરમેલકલાનિધી	રાજાટોડરમલ	?
સંકિર્ણરાગાધ્યાય	?	૭૦૬
સંગીત સારોદ્ધાર	હરિભટ્ટ	?

આ ઉપરાંત બીકનેરની પેલેસ લાયબ્રેરીમાં નીચેના ગ્રંથો પણ છે, જેના લાયબ્રેરી નંબર જાણી શકાયા નથી, રાજા મહનપાલકૃત સંવત્ ૧૫૮૫નો 'આનંદ છવન' ગ્રંથ રાગમલકૃત સંવત્ ૧૭૩૨ નો હિન્દી લાખામાં લખાયેલો ગ્રંથ 'રાગવિચાર'. રામકૃષ્ણ ભટ્ટકૃત 'રામકૌતુહલેનૃત્યપ્રકરણમ્' ભાગે સંગીતનો 'રુદ્રકમરુદ્ધભવસૂત્રવિવરણમ્' નામનો એક અતિ પ્રાચીન ગ્રંથ પણ આ લાયબ્રેરી છે, આ ગ્રંથના લેખકનું નામ જાણવા મળ્યું નથી હરિવલ્લભકૃત સંવત્ ૧૭૨૦ માં પ્રસિદ્ધ થયેલ હિન્દી લાખાનો ગ્રંથ 'સંગીતદર્પણ' જેનો ૧૨૦ પૃષ્ઠ છે આ ઉપરાંત આ લાયબ્રેરીમાં નીચેના ગ્રંથો પણ છે એમ થ' ભાતખડેલ લખે છે રાગકાવ્યરત્ન, સંગીત વર્તમાન, ગગન્યદ્રોદય, સંગીતસારકલિકા, ગમકમંજરી, સંગીત સારનૃત્યાધ્યાય, અનૂપ સંગીતરત્નાકર, સંગીતરાગરત્નકોષ, હૃદયકૌતુક, સંગીતશૃંગારહાર, નૃત્યભેદનિર્ણય, સંગીતસૂત્ર, સંગીતોદેશ, સંગીતાનંદછવન, સંગીતાનૂષરાગસાર સંગીત રામકૌતુક, હનુમન્મતીયરાગવિભાષા, સંગીત રત્નાકર

ભુજ (કચ્છ)ના આયના મહેલમાંના ગ્રંથો

કચ્છના મહારાવ શ્રી ખેગારજી સવાઈ ખડાદુરના આયના મહેલમાં પ્રાચીન હસ્તલિખિત કેટલાક ગ્રંથો છે આ ગ્રંથોની વ્યવસ્થિત યાદી ગુજરાતના સુપ્રસિદ્ધ સાક્ષર રા રા

કેશવલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવે કરી હતી. હરિવલ્લભકૃત સંગીતદર્પણ, અને સંગીતદીપન, બંને હિન્દીમાં લખાયેલા છે સંગીતદર્પણનાં ૧૨૦ પૃષ્ઠ છે અને મૂળ સંસ્કૃત સંગીતદર્પણ ઉપરથી તેની રચના થયેલી છે. સંગીતદીપન ઈ સ. ૧૭૯૧માં લખાયેલો ગ્રંથ છે, તેનાં ૨૧૮ પૃષ્ઠ છે. સંગીતદર્પણની ટીકાનો આ ગ્રંથ છે. વાઘવિવેકવિલાસ ગ્રંથ કચ્છના મહારાવ શ્રી લખપતભાઈએ લખેલો છે જેનાં ૧૦૫ પૃષ્ઠ છે. આજ ગ્રંથની એક બીજી નકલ પણ છે જેના કુલ ૩૫ પૃષ્ઠ છે અને જેનો કાળ સંવત ૧૩૧૪ લખેલો છે. નૃત્યસુધા રસમંજરી-ફકીરચંદ મયાચંદકૃત આ ગ્રંથ ઈ. સ. ૧૮૧૧નો છે. રાગલક્ષણ-કર્તા? કુલ ૪૨ પૃષ્ઠ છે દરેક પૃષ્ઠ પર એક રાગનું લક્ષણ એમ કુલ ૪૨ રાગોનાં લક્ષણો આપેલાં છે. રાગભેદ-ચતુરદાસ લક્ષ્મીધરના આ અપુર્ણ ગ્રંથમાં ૧૮ પૃષ્ઠ છે. શારંગદેવકૃત સંગીત રત્નાકર.

જોધપુરની ગ્રામીન ગ્રંથોની યાદીમાં નીચેના ગ્રંથો છે

હિંદી ભાષાના ગ્રંથો-રાગસાગર, રાગભત્તિશી, રાગનિબંધ, રાગકા અનેક ગ્રંથ, રાગોંકી વહી, રાગ રત્નમાલા.

સંસ્કૃત ગ્રંથો-સંગીત રત્નાકર, સંગીતદર્પણ, સંગીત-કલ્પતરુ, સંગીતટીકા, સંગીતખંડ.

કલકત્તાની ફોયલ એશિયાટીક સોસાયટીમાંના ગ્રંથો

સંગીત રત્નાકર. સંગીત રત્નાકરની ટીકાઓના બે ગ્રંથો, જેના ટીકાકારો હતા કલિનાથ અને સિંહબૂપાલ. પુરુષોત્તમ રચિત સંગીત નારાયણ. સંગીત કલ્પદ્રુમ, સંગીત પારિજાત, સંગીતભાષા, સંગીત શિરોમણી, સંગીત સાગર, રાગમાલા,

નારદીયશિક્ષા, સંગીતદર્પણ, અમોઘનંદિનીશિક્ષા, સંકિર્ણ
રાગલક્ષણ.

ત્રિવેદ્રમની પેલેસ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

અંગહાર લક્ષણ, નાટ્યગ્રંથ, નૃત્ય રત્નાકર, ભાવપ્રકાશ,
બાલરામ ભરત, નાટ્યવેદ, નાટ્યવેદવિવૃત્તિ, સંગીતસુધા,
સંગીતસુધાકર, સંગીત ચિંતામણી, સંગીત ચૂડામણી, સમ્પત-
સ્વરલક્ષણ, સ્વરતાલાદિલક્ષણ, રસાર્ણવ સુધાકર.

ત જ્ઞેરની પેલેસ લાયબ્રેરીના ગ્રંથો

ગ્રંથ	કર્તા	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નં.
તાલદશપ્રાણુદીપિકા	ગોવિંદ	૬૧A
તાલલક્ષણ	કોહલાચાર્ય	૬૧A
રાગલક્ષણ	?	૫૧A
તાલદીપિકા	ભૂપાલ	૬૦B
તાલલક્ષણ	નંદિકેશ્વર	"
તાલપ્રસ્તાર	?	"
રાગ રત્નાકર	ગંધર્વરાજ	૫૦A
સંગીતનૃત્યરત્નાકર	વિઠ્ઠલ	"
સંગીતદર્પણ	દામોદર ભટ્ટ	૬૦A
સંગીતમકરદ	નારદ	"

આ ઉપરાંત નીચેના ગ્રંથો પણ આ પુસ્તકાલયમાં છે.
સંગીત મુક્તાવલિ, અષ્ટોત્તરશતતાલ લક્ષણ, અભિનયદર્પણ,
સ્વરપરિભાષા અથવા સામલક્ષણ, દત્તિલકોહલીયમ્, સંગીત
રત્નાકર. સદાશિવ દિક્ષીતકૃત સંગીત સુંદર. ચત્વારિશત્શત-
રાગનિરુપણમ્.

મહેસૂરની ઓરીએન્ટલ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

અભિનયદર્પણ, આદિભરતમ્, ભરતસારસંગ્રહ, સંગીત શ્રુતિમણિ, સંગીતમકરંદ, અભિનવભરતસારસંગ્રહ, સ્વરમેલ-કલાનિધિ, સંગીત રત્નાકર, સંગીત લક્ષણદીપિકા, સંગીત લક્ષણ, સંગીત સમયસાર, સ્વરપ્રસ્તાર, સંગીતદર્પણ.

મહેસૂરની પેલેસ લાયબ્રેરીમાં 'સરસ્વતી ભાંડાર' નામના વિભાગમાં સંગીતના કેટલાય ગ્રંથો હતા પરંતુ આ પુસ્તકાલયમાં આગ લાગવાથી બધા ગ્રંથો નાશ થઈ ગયા.

ભરૂચ (ગુજરાત)થી લગભગ બાર માઈલ ઉપર શુકલતીર્થ નામે એક જૂનું સ્થળ છે ત્યાંના શ્રીમાળી બ્રાહ્મણો સામ-વેદના અધ્યયન માટે ઘણા પ્રખ્યાત હતા. ત્યાં નીચેના ગ્રંથો હતા, આજે કદાચ મળી શકે.

ગાંધર્વવેદ, સામદર્પણ, પંચમસારસંહિતા. સામતંત્ર, ધાતુતંત્ર, ઋક્તંત્ર, નારદીયશિક્ષા, સામમાત્રાલક્ષણમ્

પશ્ચિમના દેશોની લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

ઓકમ્ફર્ડ બ્રિટિશ લાયબ્રેરીમાં નીચેના ગ્રંથો ઘણી જ કાળજીપૂર્વક સાચવી રાખેલા છે.

ગ્રંથ	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નંબર
નારદસંહિતા	૨૦૧ A
સંગીતાર્ણવ	"
સંગીતપ્રકાશ	"
કેહલાચાર્યકૃત તાલલક્ષણ	૩૦૨૫

નંદિકેશ્વરકૃત તાલલક્ષણ	૩૦૮૯
નારદકૃત પંચમસારસંહિતા	૨૧૧ A
ગજપતિકૃત સંગીતનારાયણ	"
રાગમાલા	૧૦૧ B.
રાગવિખોધ	૨૦૦ A.
સંગીતદર્પણ	૨૦૦ B.
શારંગધરકૃત (૧) સંગીતશાસ્ત્ર	૧૦૮ A.

લંડનની ઇડિયા એન્ડીસ લાયબ્રેરીમાંના અથો

રાગમાલા ૧૫૧૬

દામોદરકૃત સંગીતદર્પણની ચાર નકલો.

૧૭૦૬, ૨૨૩૧, ૨૩૬૬, ૨૪૧૦.

કાશીમાં ગાયઘાટ ઉપર બાલમુકુંદજી નામના એક માળવી કર્મકાંડી સંગીતજ્ઞ પાસે અનેક પ્રાચીન હસ્ત લિખિત અથો હતા. આ અથોની નકલો કરી તેઓ પોતાના પુસ્તકાલયમાં રાખતા, અથોના શોધકોને આ નકલો તેઓ વેચતા પણ હતા. " કલકત્તાના પ્રસિદ્ધ મહામહોપાધ્યાય પંડિત હરિપ્રસાદજી (M. A.) એ બાલમુકુંદજી પાસેથી કેટલાક અથો ખરીદી લીધેલા છે. " એમ શ્રી લાતખડેજી પોતાની સંગીત પદ્ધતિના પહેલા ભાગમાં જણાવે છે. તે અથોનાં નામ નીચે મુજબ છે.

ગાંધર્વ વેદ, સંગીતસંગ્રહ, સંગીત કલ્પલતા, સંગીત-રઘુનંદન, સંગીતવિધાનિધાન, રાગચુંબકમણિરુચિમાલિકા, મદનપાલકૃત આનંદજીવન. સોમેશ્વરમત, - ગીતગિરીશકાવ્ય,

કેદારનાથકૃત સંગીતસાર. સંગીતરસકૌમુદી, ગીતસાર, સામ-
પ્રકાશ, મ. ભરતકૃત ગાનશાસ્ત્ર સોમદેવકૃત રાગવિભોધ.

મુંબઈની હાઈકોર્ટના તે વખતના વકીલ પં. ભાતખંડેજી
પાસે પોતાનું એક પુસ્તકાલય હતું, જેમાં નીચેના ગ્રંથોનો
પણ સમાવેશ હતો. પંડિતજીએ આ ગ્રંથોમાંની કેટલીક
ખાખતો પ્રકટ કરેલી છે, આ ગ્રંથોના અધ્યયનથી જ તેઓ
સંગીત જગતમાં કંઈક કરી શક્યા એમ કહીએ તો અતિશ-
યોક્તિ નથી—રાગવિભોધ, રાગમંજરી, સંગીતસારામૃતમ,
સંગીતકલિકા, સ્વરમેલકલાનિધિ, સંગીતસમયમાર, ચતુર્દાંડિ-
પ્રકાશિકા, સંગીત ચન્દ્રિકા, ભરતકલ્પલતામંજરી, સંગીત-
મકરંદ, સંગીત ચિંતામણિ, સંગીતકલ્પદ્રુમ, અનૂપાંકુશ ભાવ-
ભટ્ટ, સંગીતવિલાસ, અનૂપ સંગીતરત્નાકર, સંગીત શિરોમણિ,
અનૂપવિલાસ, સદ્રાગચંદ્રોદય, સંગીત સારસંગ્રહ, રાગકલ્પ-
દ્રુમાંકર, સંગીતમુધાકર, અષ્ટોત્તરશતતાલલક્ષણમ્, રાગમાલા,
રાગચન્દ્રિકા, રાગતરંગિણી, રાગચન્દ્રિકાસાર, સંગીત પારિજાત,
સંગીતસારામૃતોદાર.

હવે સંગીતના કેટલાક અપ્રાપ્ય ગ્રંથોનાં નામોનો,
તેમજ તેમાં સમાયેલા જ્ઞાનનો ઉલ્લેખ, પ્રસિદ્ધ યદ્ય ચૂકેલા
ગ્રંથોમાં છે. આ અપ્રાપ્ય ગ્રંથો આજે હશે કે કેમ એ એક
પ્રશ્ન છે, અગર હોય તો તે ગ્રંથો કયાં હોવા ભોંઈએ તે
નીચેની યાદીમા જણાવ્યું છે. સંગીતના જૂના ગ્રંથોની શોધ
કરનારને કદાચ નીચેની યાદી ઘણીજ ઉપયોગી થઈ
પડશે. (ડૉ. રાજેન્દ્રલાલ, ડૉ. જુહાર અને ડૉ. બરજેસ જેવા
પ્રખ્યાત ગ્રંથ શોધકો અખંડ પરિશ્રમથી પ્રાચીન ગ્રંથો

પ્રકાશમાં લાવ્યા છે. આવા શોધકોએ પ્રાચીન ગ્રંથોની જે યાદીઓ જનાવેલી તે ઉપરથી જીજ્ઞાસુ ગ્રંથશોધકોએ અપ્રાપ્ય ગ્રંથો પ્રાપ્ય જનાવ્યા. જર્મનીના પ્રખ્યાત ગ્રંથશોધક મી આફરેક્ટે તે આજ દીન સુધીમાં શોધાએલા અનેક પ્રાચીન ગ્રંથોની એક મોટી યાદી ત્રણ ભાગમાં જનાવી છે. આ યાદીમાંના મોટાભાગના ગ્રંથો ઉપર જણાવેલા છે.) રાગ કલ્પદ્રુમ ઈ. સ. ૧૮૪૬માં ? માસની ૧૧ મી તારીખે આ પ્રચંડ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો હતો. આ ગ્રંથમાં અનેક સંસ્કૃત ગ્રંથોના આધારો આપ્યા છે, પ્રાચીન ગ્રંથોનાં અવતરણો આપેલાં છે, તેથી એમ જણાય છે કે તે પ્રાચીન ગ્રંથો, રાગ કલ્પદ્રુમના ગ્રંથકાર પાસે હોવા ભેઈએ. રાગ કલ્પદ્રુમના કર્તાએ 'પોતાનું' સરનામું આ પ્રમાણે જણાવેલું છે:—શ્રીકૃષ્ણા-નંદ વ્યાસદેવ રાગસાગરજી, બડા બાઝાર, પુરણાથ પાસે, કલકત્તા. આથી કલકત્તા અને બંગાળ તરફ નીચેના ગ્રંથો હોવાની ઘણી શક્યતાઓ છે.

આ ઉપરથી અનુમાન થઈ શકે કે નીચેના ગ્રંથો બંગાળ અને કલકત્તા તરફ હોવા જોઈએ.

ગ્રંથ	કર્તા
ધ્વનિમંજરી	વિશ્વાપસુ
રાગોદય	સાંભવાચાર્ય
તુંબરુસંહિતા	તંબરુ
તાંડવ તરંગેશ્વર	અન્યુક ભટ્ટ
ગીતસિદ્ધાંતભાસ્કર	રામાનંદતીર્થ સ્વામિ
સંગીત કૌસ્તુભ	?
સંગીતભાસ્કર	ભાસ્કરાચાર્ય
રાગ સર્વસ્વસાર	સિંહલન

સંગીતના મર્વ પ્રથમ મહારાષ્ટ્રિય માસિક 'સંગીત મીમાંસા'ના માલિક અને સંગીતચિંતક રા. રા. અન્નાસાહેબ ઘારપુરેના જણાવ્યા મુજબ નીચેના ગ્રંથો શ્રી મહેન્દ્રનાથ ઍટરજી પાસે હતા તેમનું સરનામું આ પ્રમાણે જણાવેલું છે મહેન્દ્રનાથ ઍટરજી. (M. D. M.) હૃરિસનરોડ, મીર-આપુર, પોસ્ટ નંબર ૬, કલકત્તા. શ્રી ઘારપુરેએ રાગવિખોધ, સંગીત પારિજાત, નારદીયચિંતા વગેરે અનેક પ્રાચીન ગ્રંથોની શોધ કરેલી છે

શિવ મંગીત, ભરતશાસ્ત્ર, ગંધર્વ રહસ્ય.

હવે 'સંગીત રત્નાકર'નું મંચોધન કરનાર પંડિત મંગે-શરાવ સમકૃષ્ણ તૈલંગે પુના આનંદાશ્રમ ગ્રંથમાલામાં સંગીત રત્નાકર નામે જે ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે, તેમાં છેવટનાં પૃષ્ઠોમાં

ઝોક યાદી આપેલી છે. આ યાદીમાંના ઘણાખરા ગ્રંથો ઉપર જણાવેલા છે એ યાદીમાં નીચે જણાવેલ ગ્રંથો કયાં છે એ તો પ્રભુ બલે પરંતુ ગ્રંથશોધકોને આ યાદી કદાચ ઉપયોગી થશે.

ગીતાલંકાર-ગ્રંથકાર અનંતનારાયણ, અર્જુનભરતમ-અર્જુન, તાલાદિકલક્ષણમ્-નાન્દિકેશ્વર, નાદદીપિકા-ભટ્ટાચાર્ય, નૃત્યરત્નાવલિ-ગણપતિદેવ સેન, ભરતભાષ્ય-ન્યાયદેવ, ભરત શાસ્ત્રમ્-રઘુનાથ, ભરતસારસંગ્રહ-ચંદ્રશેખર, ભતંગભરતમ-લક્ષ્મણભાસ્કર, રાગાદિ સ્વરનિર્ણય-રઘુનાથ પ્રસાદ, સંગીત-દીપિકા-નિખમભૂપાલ, સંગીતરાઘવ-વ્યોમભૂપાલ, સંગીતવૃત્ત-રત્નાકર-વિકૃલ, સંગીત સમયસાર-વિકૃલ, સંગીતસેતુ-ગંગા-રામ, સંગીતસારસંહિતા-નારદ.

આ ઉપરાંત નીચેના ગ્રંથો પણ એ યાદીમાં છે-તાલ-પ્રસ્તમ્, ભરતશાસ્ત્રસંગીતમ્, મુક્તાવલિપ્રકાશિકા, મેલાધિ-કારણલક્ષણમ્, વિણાવાદ્યલક્ષણમ્, સપ્તાંગલક્ષણમ્, સરાગ-ચંદ્રોદય, સંગીતપાઠ, સંગીતસર્વાર્થસંગ્રહ, સંગીતસારાવલિ, સંગીત સ્વરમંજરી.

હવે નીચે જણાવેલા કેટલાક ગ્રંથો કયાં હોઈ શકે તેની યાદી અનુમાનથી કરેલી છે.

લિખ્તમિશ્રકૃત ગીતશંકર અયોધ્યા તરફ, કમલસોચનકૃત સંગીત ચિંતામણિ નાગપુર અને મધ્યપ્રાંત તરફ. હરિલટ્કૃત સંગીત કલાનિધિ કનોજ, દિલ્લી, વાયવ્ય પ્રાંત તરફ. ચિતો-હના મહારાજા કુંભકર્ણકૃત સંગીતમીમાસા રાજપુતાના, મધ્યપ્રાંત તરફ. ભીમનરેન્દ્રકૃત સંગીતસુધા અયોધ્યા અને

દક્ષિણ મદ્રાસ તરફ. ભરતાચાર્યકૃત સંગીતનૃત્યાકર ઔધ તરફ.
સ્વરપ્રસ્તાર, સ્વરસમુચ્ચય, વીણાતંત્ર, રાગોત્પત્તિ મદ્રાસ તરફ.
સંગીતામૃત નાગપુર તરફ.

આ રીતે સંગીતના અનેક ગ્રંથો છે. હજુ પણ દુનિ-
યાના કેટલાક ભાગોમાં ખૂલેખાંચરે સંગીતના ઘણા ગ્રંથો હશે.

સંગીતના કેટલાક ગ્રંથોની માહિતી દ્રંકમાં જોઈએ:—
મહર્ષિ ભરતકૃત ‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’ (પૃષ્ઠ ૨૧૬ અને
૨૪૦.)

હવે સંગીત રત્નાકર અને ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાંના વિષયોની તુલના કરીએ

ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર

૧. નાદોત્પત્તિ વિષે
ભરતે કશું કહ્યું નથી.

૨. ભરતના સમયમાં જાતિ તેજ રાગ તરીકે ગણાતી હતી. એમ જણાય છે કે જાતિ ઉપરાંત રાગની કલ્પના સ્વતંત્ર રીતે ઊત્પન્ન થઈ ન હતી. તે વખતે જુદી જુદી સ્વર રચનાઓ માટે ઊત્પન્ન કરેલા યાદોને જ જાતિ કહેતા. આ જાતિને જ વિદ્વાનોએ પાછળથી 'રાગ' નામકરણ આપેલું હતું. આખા શાસ્ત્રમાં 'રાગ' શબ્દ એક જ વાર વપરાયેલો છે અને તે પણ જાતિ માટે.

૩. ભરતે રાગ કે ગ્રામ-રાગોનો વિષય જણાવ્યો જ નથી.

સંગીત રત્નાકર

નાદોત્પત્તિ વિષે પ્રાચીન મત પ્રમાણે વ્યવસ્થા સમ-બલેલી છે.

શારંગદેવે જાતિનાં લક્ષણો આપી કહ્યું છે કે એ જાતિઓમાં વરાટી, ગંધાર, પંચમ, દેશી બિલાવલ વગેરે રાગોની છાયા લાગેલી છે. આથી સિદ્ધ થાય છે કે ભરતના સમયમાં વિદ્વાનો જેને જાતિ કહેતા તેને જ પાછળથી રાગનું સ્વરૂપ અપાયું હતું.

શારંગદેવે પાંચ જાતિઓને લીધે જુદા પડી જતા ગ્રામરાગોના પાંચ પ્રકારો

જણાવ્યા છે, ને તેની સંખ્યા
૩૦ ની આપેલી છે, અને તેનાં
નામે ૨૮ ઉપરાગો સહિત
આપેલાં છે. આ પછી યાદિક-
મત પ્રમાણે ૧૬ રાગ
જણાવી તેમાંથી ઉત્પન્ન થતા
૨૬૪ રાગ આપેલા છે.
જન્ય રાગોના ‘ભાષા’ અને
‘વિભાષા’ એવા બે વિભાગો
ખાડેલા છે, તે સમયમાં પ્રત્ય-
ક્ષિત દેશી રાગોનો પણ
શારંગદેવે સમાવેશ કરેલો છે.

૪. ભરતે ૧૮ જાતિઓ
ગણાવી તેનાં લક્ષણો આપ્યાં
છે પણ તેનાં ઉદાહરણ ગીત
સહિત આપ્યાં નથી.

શારંગદેવે પણ ૧૮
જાતિઓ કહી છે. તેનાં
લક્ષણો આપી તેમાં ગવાતાં
ગીતો નોટશનથી આપ્યાં છે.
આથી સિદ્ધ થાય છે કે શાર-
ંગદેવના સમયમાં નોટશનની
પદ્ધતિ હુતી ન્યારે ભરતના
સમયમાં હુતી નહિ.

૫. ભરતે પોતાના ગ્રંથમાં
માર્ગ અને દેશી એવા સં-

શારંગદેવ, સંગીતના
માર્ગ અને દેશી એવા બે

ગીતના જે વિભાગો જણાવ્યા
 નથી શારંગદેવના લખાણ
 પરથી જણાય છે કે તે સમયે
 માર્ગ સંગીત જ વપરાતું હશે
 અથવા ભરતના સમય પછીના
 સંગીતને, દેશી સંગીત અને
 ભરતના સમયના સંગીતને
 માર્ગ સંગીત, એવાં નામ
 આપવામાં આવ્યાં હશે.
 (આજે તો વિદ્વાનો માને
 છે કે ભરતની પહેલાંનું
 પ્રાચીન, વેદકાળનું સંગીત
 તે માર્ગ સંગીત અને ભરત
 પછીનું સંગીત તે દેશી
 સંગીત)

૬. સ્વર, શ્રુતિ વિભાગો
 પહેલાંના જે હતા તેજ
 લીધેલા છે

વિભાગ પાડે છે અને કહે છે
 કે માર્ગ સંગીત બ્રહ્માદિ-
 દેવોએ વેદમાંથી જ ઉત્પન્ન
 કર્યું અને દેશી સંગીત તો
 જુદા જુદા દેશમાં લોકોની
 રચી પ્રમાણે ઉત્પન્ન થયું.

સ્વર, શ્રુતિ વિભાગો
 ભરત પ્રમાણે જ છે, માત્ર
 કેટલાક વિકૃત સ્વરો માન્યા
 છે તેમ છતાં તેમાં ત્રિવ્ર,
 કોમળ એ લેહ જોવામાં
 આવતા નથી.

૭. વાદી, સંવાદી, અનુ-
 વાદી, વિવાદી એ ચાર પ્રકાર

ભરત પ્રમાણે જ, પરંતુ
 વાદીથી જે જે સ્વરો વચ્ચે

કહ્યા છે. આ ઉપસંત વાદીથી
જે જે સ્વરોની વચ્ચે ૧૩
શ્રુતિઓનું અંતર હોય તે
જાને સંવાદી કહ્યા છે.

૮. ભરતે ગ્રામનું લક્ષણ
આખું નથી પરંતુ પડ્મ
અને મધ્યમ એ જ જ
ગ્રામોનાં પશુન આપેલાં છે.

૮ કે ૧૨ શ્રુતિનું અંતર
હોય તે સંવાદી ગ્રામ કહ્યું છે.

શારંગદેવે ગ્રામની
વ્યાખ્યા આપી પડ્મ,
મધ્યમ, અને ગંધાર
એ ત્રણ ગ્રામ જણાવ્યા છે.
ગંધાર ગ્રામ નારદોક્ત સ્વી-
કારી તે ગ્રામ સ્વર્ગમાં
ચાલુ છે એમ કહેલું છે.
આથી કહી શકાય કે
ગંધાર ગ્રામની ગણના ભર-
તના સમયમાં ન હતી.
પરંતુ ભરત પછીના સમય-
માં થયેલી. નારદના નારદીય-
શિક્ષા ગ્રંથથી આ ગ્રામ
શારંગદેવે લીધો હોવો
જોઈએ.

૯. જાને ગ્રામની ૧૪
મૂર્છનાઓ કહી છે પણ
સંખ્યા ૮૪ની ગણાવી છે.

શારંગદેવે પણ તેમજ
કયું છે, પરંતુ મૂર્છનાઓ
કૃત્તાનરૂપે ૫૦૪૦ થાય છે

એ જણાવ્યું છે. ભરતે
'કૃતતાન' એ શબ્દ જ વાપર્યો
નથી.

આ છે ભરત અને શારંગદેવના ગ્રંથોની તુલના. સંગીત
રત્નાકરના સંશોધક શ્રી મંગેશરાવ તૈલંગનું માનવું છે કે
આ બંને ગ્રંથોમાં વર્ણવેલા દરેક રાગોનું ચોક્કસ સ્વરૂપ
સમજી શકવાને મોટી મુશ્કેલી એ છે કે, એ રાગ જે મેળમાં
(થાટમાં) ગવાતા હશે, તે મેળના સ્વરો કયાંય
આપ્યા નથી અને તેથી ફક્ત આ ગ્રંથોના અધ્યયનથી
જ મૃતપ્રાય થયેલું, પહેલાંનું સંગીત આજે આપણે સજીવન
કરી શકીશું કે કેમ એ એક કાયડો છે.

રાગ વિખોધ—આ ગ્રંથ સોમનાથે ઈ. સ. ૧૬૦૯
માં પૂર્ણ કર્યો હતો. આ સમય, ગ્રંથને અંતે સોમનાથે
પોતે જ લખેલો છે સોમનાથના પિતાનું નામ મુદ્દગલ, અને
પ્રપિતાનું નામ મેંગનાથ હતું. સોમનાથે વર્ણવેલા રાગો
દક્ષિણના સંગીતને મળતા છે, આ ઉપરથી એમ અનુમાન
થાય કે સોમનાથ દક્ષિણ હિંદના પ્રાદેશી હતા. તેમણે
શુદ્ધ થાટ તરીકે મુખ્યારી નામના મેળને માન્ય રાખ્યો છે
અને એ થાટ આજે પણ દક્ષિણ હિંદના થાટોમાં છે.
(ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં મુખ્યારી મેળને મળતો થાટ
એક પણ નથી કારણ કે હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં એક જ
જાતના બે સ્વરો એકજ થાટમાં, એક સાથે આવી શકતા

નથી દા. ત. નિ નિ, ગ ગ, અથવા ધ ધ વગેરે. દક્ષિણનો શુદ્ધ સપ્તક તે જ મુખારી થાટ છે. જુઓ પૃષ્ઠ ૮૪). બીજા અધ્યાયમાં વીણા પર પડદા બાંધવાની રીત વર્ણવી છે, જે ‘સંગીત પારિજાત’ કરતાં વિશેષ સારી નથી જ. ત્રીજા અધ્યાયમાં ગણિતની દૃષ્ટિએ ઊત્પન્ન થતા જુદા જુદા થાટોની સંખ્યા આપેલી છે અને મુખ્ય ૨૩ થાટ ગણાવ્યા છે. આ દરેક થાટમાંથી ઊત્પન્ન થતા રાગોનાં નામ આપેલાં છે એવા અધ્યાયમાં રાગના સમય વિષે ચર્ચા કરેલી છે. પાંચમા અધ્યાયમાં સોમનાથે પોતે બનાવેલી સ્વરલિપિમાં ૫૦ રાગોના સ્વરો આલાપનાં ઉદાહરણો સાથે આપ્યા છે. સોમનાથના અંથની આજ અપૂર્વતા છે, તેમની પહેલાંના કોઈપણ અંથ-કારે, રાગના સ્વરો અને તેના સ્વરલિપિ સાથેના આલાપો આપ્યા નથી. આ ઉપરાંત મુખ્ય ૩૪ અલંકારો છે એમ જણાવીને કહ્યું છે કે અલંકારો અસંખ્ય છે. સોમનાથે ધરિક, હુસેની, બાખરેજ, હિજેજ, વગેરે મુસલમાન ગવैयाઓએ રચેલા રાગોનાં નામ આપ્યાં છે.

સંગીત પારિજાત—(પૃષ્ઠ ૨૩૩.) આ અંથ રતનાકર અને રાગ વિભોધ પછીનો છે. આ અંથના કર્તા કૃષ્ણ પંડિતના પુત્ર, પંડિત અહોબલ હતા. સંગીત પારિજાત અંથમાં ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓનું મિશ્રણ છે. અહોબલ, દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનના વતની હતા કેમકે એક જગ્યાએ તેમણે જણાવેલું છે કે “મૌતરાદિક માયામિર્યંત્રદ્રવપદં સ્મૃતં” એટલે કે, ઉત્તર

તરફની લાવામાં રચેલા ગીતને ધ્રુવપદ કહે છે. આથી અનુમાન થઈ શકે કે અહોબલ દક્ષિણના વતની હતા. હવે અહોબલનો સમય સત્તરમી સદીની શરૂઆતનો ગણાવી શકાય તેના પશ્ચ કારણો છે. અહોબલે ‘ઈશાનમ્તુતિ’ નામે એક ગ્રંથ લખ્યો હતો, તેના સાતમા શ્લોકમાં શ્રી વિદ્યારણ્યસ્વામીને શ્રી શંકરના અવતાર તરીકે ગણાવેલા છે. વિદ્યારણ્યસ્વામી દક્ષિણના એક પંડિત હતા અને તેમનો સમય ૧૪૭૮ છે એવું એક તામ્રપત્ર પરથી જણાયું છે. આ બધી માહિતીને આધારે કહી શકાય કે અહોબલનો સમય ૧૪ મી સદી પછીનો, લગભગ સત્તરમીસદીનો ગણાય.

સંગીત પારિજાતની જ્ઞે કાંઈ અપૂર્વતા હોય તો તે એજ કે અહોબલે વીણાના તારની લાંબાઈમાં ભિન્ન ભિન્ન સ્વર રચાનો બતાવેલાં છે. એ ઉપરથી જણાય છે કે આજના કાફી થાટને અહોબલે શુદ્ધમેળ કહ્યો છે. (પૃષ્ઠ ૭૫) અહોબલે સ્વરોના શુદ્ધ, કોમળ, તીવ્ર વગેરે પ્રકારો પ્રાચીન કાળના કેઈપિણ્ડ ગ્રંથ કરતા નવીન અને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિથી આપ્યા છે. સંગીત પારિજાતમાં ૧૨૨ રાગોનાં લક્ષણો આપ્યાં છે. આ રાગોના થાટ અને સ્વરો પશ્ચ આપેલા છે. રાગ પ્રકરણને અંતે અહોબલ લખે છે, ‘રાગો અનંત છે અને તે બુદ્ધા બુદ્ધા દેશના લોકોએ બનાવેલા છે.’ લરતે કહેલી જાતિ (રાગ) અને રત્ના-કરના ગ્રામ (રાગ) વિષે અહોબલે મૌન એવું છે અહોબલે પોતાના સમયનું દેશી સંગીત લઈને તે પ્રમાણે જ રાગો ગણાવી વર્ણન કરેલા છે.

વાદી-સંવાદીની વ્યવસ્થા સંગીત રત્નાકર પ્રમાણે ૮ કે ૧૨ શ્રુત્યંતરના પ્રમાણથી આપેલી છે. સંગીત રત્નાકરે ગંધાર આમનું લક્ષણ ન આપતાં તેનું સ્થાન સ્વર્ગમાં કહ્યું છે જ્યારે સંગીત પારિજાતમાં ત્રણ ગ્રામ (ષડ્જ, મધ્યમ અને ગંધાર) નાં લક્ષણો બતાવેલાં છે પારિજાતમાં ૬૮ અલંકારો આપેલા છે જ્યારે રત્નાકરમાં ૬૩ અલંકારો જણાવેલા છે. પારિજાતમાં ૭ જાતિઓનો, જ્યારે રત્નાકરમાં ૧૮ જાતિઓનો ઉલ્લેખ છે. નાદોત્પત્તિ, પ્રખંધ, તાલ, વાદ્ય વગેરે વિષયોની માહિતી અહોબલે રત્નાકરને આધારે આપેલી છે.

હવે ભારતીય સંગીતનું મૂળ ક્યાં છે, તે ક્યા અંશે પર આધારભૂત છે, તેના મૂળ પ્રસ્થાપક કોણ અને ક્યા સમયમાં તે ઉદ્ભવ્યું તે વિષે ચર્ચા કરીએ

ઉપરોક્ત પ્રશ્નોનું જોઈએ તેવું સમાધાન હજુ સુધી કોઈએ ક્યું નથી, જેઓએ સમાધાન કરવા પ્રયત્ન કરેલો છે તેઓએ અનુમાનેને આધારે કંઈ કંઈ પ્રસિદ્ધ ક્યું છે. હવે એકજ બાબત લઈએ, આપણે સાંભળીએ છીએ અને કહીએ છીએ કે સામવેદ એ સંગીતનો વેદ છે અને તેમાંથી સંગીતની ઉત્પત્તિ થઈ. પરંતુ આ બાબત નક્કર હકીકતોથી કોણે સિદ્ધ કરી છે ? કદાચ એ માનવા માટે કારણો છે કે સામવેદની ઋચાઓનું ગાયન તે સમયમાં થતું હતું અને તેથી સામવેદ સંગીતનો ગ્રંથ કહેવાય, પરંતુ એથી એ સિદ્ધ નથી થતું કે સામવેદમાંથી જ (અને બીજી કોઈ જગ્યાએથી નહિ) સંગીતની ઉત્પત્તિ થઈ.

સંગીતમાં શીવમત અને હનુમંતમત એવા બે મતો પ્રચલિત છે. શિવમતાનુસાર સંગીતના અધિષ્ઠાતા શિવ (શંકર) છે જ્યારે હનુમંતમતાનુસાર સંગીતના અધિષ્ઠાતા હનુમાન છે. શિવમતના મૂળ તો એટલાં ઊંડા છે કે તેમત માનવા માટે વેદના સમયની પહેલા પણ નજર ફેરવવી પડે, એટલું જ નહિ પરંતુ પ્રાચીન દેવદેવીઓની આજે દંતકથાઓ જેવી લાગતી કેટલીક બાબતોને પણ સમર્થન આપવું જ પડે.

હવે હનુમંતમતનો સ્વીકાર કરવા માટે અતિ પ્રાચીન કાળ સુધી નજર નાખવી પડતી નથી, તે આપણે નીચેના લખાણ ઉપરથી જોઈ શકીશું.

ઉત્તર હિંદમાં જે અથો રચાયા તેની અંધસંકલના જોતાં હનુમાનને સંગીતના મૂળ આચાર્ય ગણવામાં આવે છે સૂરતરંગિણી, માનકુતૂહલ, સંગીતાર્ણવ, રાગાર્ણવ, સંગીત પારિજાતનો કેટલોક ભાગ, સંગીતદર્પણ, તાનસેનકૃત સંગીત-સાર તેમજ તોહફેતુલહિન્દ જેવા કેટલાય ઉત્તર હિન્દુસ્તાનના સંસ્કૃત અને મુસલમાની અથોની સંકલના (સાંકળ), વિષય રચના, વિષયપ્રતિપાદન શૈલિ વગેરે દર્શિણ હિન્દુસ્તાનના અથોથી જુદી તરી આવે છે. તેમજ આ અને ઉત્તરના ખીજ અનેક અથોમાં હનુમાનનું નામ એકધારી રીતે ચાલી આવેલું જોવામાં આવે છે એ વાત નિર્વિવાદ છે. સૂરતરંગિણીમાં એક પુરાવો મળે છે:—

पचग्रन्थ हनुमनमतके सुनीयं तीनके नाम,
पारिजात, दर्पण सुमत्त, अणवमे गुनधाम. ૪૬૫

‘માનકુતૂહલમેં લીરવી, ઔર તોહફેતુલહિન્દુ,
રાગ રાગિની ઇકમત, જ્યોં જગપૂરન હિન્દુ. ૪૬૬

હવે સૂરતરંગિણીનો સમય સંવત ૧૭૯૫ (લગભગ ઈ. સ. ૧૭૩૬) છે એમ અંથકાર પોતે જણાવે છે. એથી આગળ જઈએ તો સંગીત રત્નાકરના ટીકાકાર અતુર કલિદાસે પણ હનુમાનને જ સંગીતના પ્રસ્થાપક માન્યા છે. લગભગ સત્તરમી સદીના અંથકાર સોમનાથ પણ પોતાના રાગ વિખોધમાં હનુમાનને જ સંગીતના પ્રસ્થાપક ગણાવે છે. સંગીત રત્નાકરની પહેલાં થઈ ગયેલા આચાર્યોમાં ‘આંજનેય’ એટલે હનુમાનનું જ નામ આવે છે. આથી કંઈક એવું સ્થૂળ અનુમાન કરી શકાય કે, તે વખતનો, એટલે કે લગભગ દશમી સદી પછીના વિદ્વાનો પોતાના અધ્યાયોમાં જેનો ઉલ્લેખ સંગીતના અધિષ્ઠાતા તરીકે કરે છે, તે હનુમાન દશમીથી લગભગ ૧૭મી સદીમાં થઈ ગયો હોવો જોઈએ.

હવે સર વિલિયમ જૉન્સ, હિન્દુસ્તાની સંગીત સંબંધી જે માહિતી આપે છે તે ઉપર વિચાર કરતાં આ હનુમાનનો સમય ઘણો જ પ્રાચીન જણાય છે. બીજી બાજુ સંગીત શાસ્ત્રના એક ઇતિહાસમાં લગભગ ઇ. સ. પૂર્વે ૧૨૫૦ પહેલાંનો ઇતિહાસ જણાવતાં અંથકાર પ્લૂટાર્ક કહે છે કે યૂરોપમાં હિન્દુસ્તાનનું જ સંગીત ગયું હતું. ત્યારે હવે ઇ. સ. પૂર્વે ૧૨૫૦ પહેલાંનો સમય તો થયો એ જ હનુમાનનો કે જેને આજે રામચંદ્ર અને સિતા સાથે ગણાવી લોકો પૂજે છે.

આ રીતે અધ્યાત્મિક સાંકળથી અનુમાનો કરીને આપણે

હતુમાનને સંગીતના પ્રસ્થાપક સિદ્ધ કરી શકીએ, તોય તે દ્રક્ષ્ય અમુક જ ગ્રંથોના આધારે લઈ કરેલાં અતુમાનોનું પરિણામ છે એ ન ભૂલવું જોઈએ. હિન્દુસ્તાની સંગીતનું મૂળ શોધતા કેઈપણ જાણત મહત્ત્વપણે કહેવી એ તદ્દન જોખમ ભરેલું છે કારણ સંગીતના અનેક પ્રાચીન ગ્રંથો હજૂ અપ્રાપ્ય છે અને જે શોધી શકાયા છે તે પૂરા સમજી શકાયા નથી.

આપણે બીજા વિષય તરફ વળીએ. આ વિષય એ કે હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં, આજે જે દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની અને ઉત્તર હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિ એવા બે વિભાગો પડી ગયા તેનું મૂળ કારણ શું ? આ જાણતનું મૂળ કારણ જાણવા માટે માર્ગ અને દેશી સંગીતનો આપણે ફરીથી વિચાર કરવો જ પડશે.

આપણે જાણીએ છીએ કે માર્ગ સંગીત એ મ. ભરત પહેલાંનું, વેદકાળનું લગભગ ઇ. સ. પૂ. ૨૫૦૦-૪૦૦૦ વર્ષોનું, સંસ્કૃતના કઠોર નિયમોથી જકડાયેલું સંગીત હતું. મ. ભરતે આ વિષે કંઈ જિદ્દજોષ કર્યો નથી તેથી જાણી શકાય છે કે તેમના સમયના સંગીતમાં માર્ગ અને દેશી સંગીત એવા બે વિભાગો નહિ હોય. આપણે ચોક્કસ જાણુતા નથી કે પ્રાચીન સામગાન કયા નિયમોને આધારે થતું, કારણ સામગાન માટેનો હજુ સુધી ‘નારદીયશિક્ષા’ નામનો એક

મનોરંજક હતું, તેની સ્વરસંખ્યા ઓછી હતી. હવે મ. ભરત પછીના દત્તિલ, કોહલ, મતંગ, હરિપાલ, અભિનવ ગુપ્ત, શારંગદેવ વગેરે આચાર્યો, મ. ભરતના સમયના સંગીતમાં જેમ જેમ શોધખોળ કરતા ગયા તેમ તેમ તે સંગીતનું રૂપ બદલાતું ગયું. સંગીતમાં મનોરંજકતા આવવા લાગી, આ સંગીત માર્ગ કરતાં હળવું હતું, માનવજાતિની સ્વચ્છંદ વિહાર કરતી પ્રતિમાના નૃત્યરૂપ હતું. તેથી તે સમયમાં અશાસ્ત્રીય ગણાતા (આજનું શાસ્ત્રીય) આ દેશી સંગીતનો પ્રચાર વધતો જ ગયો અને સાથે સાથે પ્રાચીન માર્ગ સંગીત ભૂલાતું ગયું. હવે દેશી સંગીતના આ રૂપને સુદૃઢ બનાવવા માટે વિદ્વાનોએ પ્રાચીન માર્ગ સંગીતનો આશરો લઈ અમુક નિયમો લીધા, અમુક છોડી દીધા. સત્તરમી સદીનો અંત રાગ વિભોધ જણાવે છે કે:-

येपां श्रुतिस्वरप्रामजात्यादि नियमो नहि ।

नाना देशगतिच्छाया देशीरागास्तु ते स्मृताः ॥

રાગ વિભોધ પૃષ્ઠ ૨૬

અર્થાત્ જેમાં શ્રુતિ, ગ્રામ, જાતિ વગેરેના નિયમો નથી એવી જે અનેક દેશમાં જુદી જુદી સ્વતાઃ સિદ્ધ ઉદ્ભૂત થતી સ્વરલહરીરૂપ છાયા એ બધી દેશી રાગો તરીકે કહેવામાં આવે છે.

સમય જતાં આ રીતે દેશી સંગીતના આ સ્વરૂપનો વિકાસ થતો જ રહ્યો. આગળ જતાં દક્ષિણના કેટલાક સંસ્કૃત વિદ્વાનોએ આ દેશી સંગીતમાં સુધારા કર્યા, માર્ગ

સંગીતના વધુ નિયમોમાં જકડી, દેશી સંગીતના આ રૂપને કંઈક અઘરું બનાવ્યું.

હવે ઇતિહાસ તરફ નજર કરતાં જણાય છે કે હિમાલયના પૈબરઘાટ, બોલનઘાટ વગેરે રસ્તાઓ દ્વારા પરદેશીઓનાં અનેક આક્રમણો હિંદમાં થયાં હતાં આ આક્રમણોની અસર ફક્ત ઉત્તર હિંદ પર જ આગી પડી છે. ન્યારે દક્ષિણ હિંદ આ અસરોથી મુક્ત રહ્યું છે. ઇતિહાસ કહે છે કે આજ કારણથી આજે પણ દક્ષિણ હિંદની કેટલીક બાબતો જેવી કે ભાષાઓ, સામાજિક રીતરિવાજો, ધાર્મિકક્રિયાઓ વગેરે, હિંદની અતિ પ્રાચીન (ઈ. સ. પૂ. લગભગ ૨૦૦૦-૧૫૦૦ વર્ષ) વસાહત દ્રાવિડીયનોને કેટલાક અંશે મળતી છે. ન્યારે ઉત્તર હિંદમાં તો પરદેશીઓનાં આક્રમણોને લઈને ઉપર જણાવેલી બાબતોમાં ફેરફાર થતા જ રહ્યા છે, અને તેથી ઉત્તર અને દક્ષિણ હિંદની ઉપરોક્ત બાબતોમાં તફાવત પડી ગયો છે.

હવે જો બધી બાબતોમાં આવા બે વિભાગ પડી ગયા તો પછી હિંદમાં તે સમયે જેનું અસ્તિત્વ હતું તે દેશી સંગીત શી રીતે અલગ રહી શકે ?

કહેવાનો આશય કે આજનું દક્ષિણી સંગીત, માર્ગ સંગીતના અવશેષ રૂપ છે. (દા. ત. જુઓ પૃષ્ઠ ૨૨૦) ન્યારે ઉત્તર હિંદમાં સંગીતના ફેરફારો થતા જ ગયા છે, અને તે એટલે સુધી કે મોગલોના સમયમાં તો તેનું રૂપ તદ્દન બદલાઈ ગયું. પર્શિયન, ફારસી વગેરે સંગીતનું

મિથલ યયું પરિણામે આજે જે ‘ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ’ કહેવાય છે તેનો જન્મ થયો એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનના સંગીતની ગણના ‘દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ’ તરીકે થઈ.

સ્વરો વિષેની માન્યતાઓ

માથીન ગ્રંથાનુસાર સાત સ્વરો વિષેની કેટલીક માન્યતાઓ નીચે મુજબ છે.

પડ્જ-છ મુખ, રકાવણું અને ચાર ભુજઓ, જે ભુજઓમાં વીણા અને જે ભુજઓમાં કમળનાં પુષ્પો અને મોરની સવારી છે. દેવના કુળમાં પ્રાણી જાતિમાં જન્મ થયેલો છે. અનુષ્ટુપ છંદ પ્રિય છે. ઋષિ દેવતા આંગીરસ છે. માનવ શરીરમાં કંઠમાં પડ્જનું સ્થાન હોય છે. પડ્જનું જન્મ નક્ષત્ર આર્દ્રા, કુળદેવી પ્રાણી, ગોત્ર અસિવેશ્વ, શ્રદ્ધ ચંદ્ર, ઋતુ પડ્કતુ તેમજ શાંત, અદ્રબૂત, વીર અને રૌદ્ર રસ છે. પડ્જનો અવાજ (નાદ) મોરનો અવાજ છે.

રિપલ-એક મુખ અને ચાર ભુજઓ છે. જે ભુજઓમાં વીણા અને જે ભુજઓમાં કમળનાં પુષ્પો છે. રિપલને બગદનું (વૃષલ-રિપલ) વાહન છે. તેની કુળદેવી મહેશ્વરી, જન્મ નક્ષત્ર પૂર્વાષાઢા, ઋષિ દેવતા ભૃગુ, શ્વેતવણું, ગોત્ર

કશ્યપ, ગ્રહ બુધ, જાતિ ક્ષત્રિય, ઋતુ વર્ષા છે. માનવ શરીરમાં રિપલનું સ્થાન મસ્તકમાં છે. રિપલને ગાયત્રી છંદ તેમજ વીર, રોદ્ર, ગંભીર અને શાંત રસ પ્રિય છે. રિપલનો ગ્રહબુધ છે અને તેનો અવાજ બળદને મળતો છે.

ગંધાર—એક મુખ, ચાર ભુજાઓ દરેક ભુજામાં એક એક હાંડ છે. વૈશ્ય જાતિના આ સ્વરનો જન્મ દેવકુળમાં થયેલો છે. બકરાની સવારી કરે છે, અને તેથી અવાજ બકરાને મળતો છે. સુવર્ણ વર્ણ, માનવ શરીરમાં નાસિકા (નાક)માં ગંધારનું સ્થાન છે. તેનું જન્મ નક્ષત્ર રેવતિ, કુળદેવી કૌમારી, ઋષિ દેવતા કશ્યપ, ગોત્ર આંગીરસ, ગ્રહ શુક્ર અને ઋતુ ગ્રીષ્મ છે. ગંધારને હંમેશા શાંત કરુણ રસ અને ત્રિબુધ છંદ પ્રિય છે.

મધ્યમ—એક મુખ અને ચાર ભુજાઓમાં કમળ અને વીણા છે. કૌંચ પક્ષી મધ્યમનું વાહન છે. બ્રાહ્મણ જાતિના આ સ્વરનો ઋષિ દેવતા વશિષ્ઠ છે. શરીરમાં હૃદયમાં તેનું સ્થાન છે. જન્મ નક્ષત્ર વિશાખા, કુળદેવી વૈષ્ણવી, ગોત્ર અભિરામ, ગ્રહ રવિ અને ઋતુ વર્ષા છે. ખૂટલી છંદ તેમજ હાસ્ય અને શૃંગાર રસ મધ્યમના સ્વરને પ્રિય છે. મધ્યમનો રંગ સુવર્ણ છે.

પંચમ—એક મુખ અને કોકિલાની સવારીવાળા આ સ્વરને હાસ્યરસ, શૃંગારરસ તેમજ પદ્ધિ છંદ પ્રિય છે. પંચમનો રંગ શ્યામ છે. તેને છ ભુજાઓ છે, આ ભુજાઓ માંથી બેમાં વીણા છે બ્યારે બીજી ભુજાઓમાં શંખ, કમળ,

દંડ અને અભય દાન છે. આ સ્વરની કુળદેવી વારાહી છે. ઋષિ દેવતા નારદ, જન્મ નક્ષત્ર મૂળ, ગોત્ર વશિષ્ઠ, ગ્રહ મંગળ, જાતિ-પ્રાક્ષાણ, ઋતુ શરદ, અને કોકિલાનો નાદ છે. માનવ શરીરમાં નાસિક સ્થાનમાંથી તેની ઉત્પત્તિ છે.

ધૈવત—એક મુખ અને ચાર ભુજાઓવાળા આ સ્વરની કુળદેવી મહેન્દ્રી છે. ભુજાઓમાં વીણા અને કમળનાં પુષ્પો છે. આ સ્વરની જાતિ ક્ષત્રિય છે. જન્મ નક્ષત્ર અનુરાધા, ઋષિ-દેવતા અત્રિ, ગોત્ર ભરદ્વાજ, ગ્રહ શુક્ર, ઋતુ હેમંત અને આશ્વિની સવારી છે. આશ્વિનો નાદ ધૈવતનો નાદ છે. ધૈવતનો વર્ણ પીળો છે. તેને ઉષ્ણિક છંદ તેમજ ગિલત્સ અને ભયાનક રસ પ્રિય છે. શરીરમાં લલાટ (કપાળ) એ ધૈવતનું સ્થાન છે.

નિષાદ—વૈશ્ય જાતિના આ સ્વરનો જન્મ અસુર કુળમાં છે. તેની કુળદેવી આમુંડા અને ગ્રહ શનિ છે. એક મુખ અને ચાર ભુજાઓ છે. ભુજાઓમાં ત્રિશૂળ, કમળ, ફરસી અને ખિન્નેરા છે. નિષાદનું વાહન ગજ (હાથી) છે, તેનો વર્ણ શ્યામ છે. નિષાદનો ઋષિ દેવતા કપિલ છે. ગોત્ર પૌલસ્ત્ય, ઋતુ શિશિર અને જન્મ નક્ષત્ર મઘા છે. જગતી છંદ અને કરુણ રસ નિષાદને પ્રિય છે. માનવ શરીરમાં નાસિકામાં નિષાદનું સ્થાન છે.

રાગોમત્તિ અને રાગવર્ણનો

જીવાત્મા, અંતઃકરણને યોગવાની પ્રેરણા આપે છે. અંતઃકરણ શરીરના જઠરાગ્નિને પ્રેરે છે. પેટની આ જઠરાગ્નિ નાભિની નીચે, લગભગ ચાર આંગળને અંતરે, જે પ્રદાગ્રંથીનો વાયુ છે તેને પ્રેરે છે. આ વાયુ નાભિથી, અનુક્રમે મુખથી મસ્તક મુખી, ધ્વન્યાત્મક શબ્દને ઉત્પન્ન કરે છે, આ ધ્વન્યાત્મક શબ્દ તે 'નાદ'. એવી માન્યતા છે કે નાદ શબ્દમાં 'ન' તથા 'દ' અનુક્રમે વાયુ અને અગ્નિનું નામ સુચવે છે જેના આધારે જગત નભી રહ્યું છે. નાદને ગાયનમાં સ્વર કહે છે. મનોરંજક સ્વરોના સમૂહને રાગ કહે છે.

એમ જણાય છે કે, પ્રાચીન કાળમાં રાગની સંખ્યા ૧૬૦૦૦ ની હતી અને તાલની સંખ્યા ૩૬૦ ની હતી. પરંતુ સંગીતમાં જણાવેલા જે ચાર મતો છે તે મુજબ રાગ રાગિણીની સંખ્યા જુદી છે. (આજે રાગ અને રાગિણી એવા ખાસ લેહ રહ્યા નથી.) (સંગીતના ચાર મતો આ પ્રમાણે છે શીવમત, શ્રીકૃષ્ણમત, ભરતમત અને હનુમંતમત. હાલના સમયમાં હનુમંતમતનું વર્ચસ્વ છે. ઉપરોક્ત મતોમાં રાગોની લિન્ન લિન્ન માન્યતાઓ છે. તેમાં રાગને મુખ્ય ગર્ણને તેની પત્નિઓ (રાગિણીઓ) અને તેમનાં ગાળકો વગેરેની ગણના કરેલી છે આ બધી બાબતો પ્રાચીન તો છે જ તેમ છતાંય રસપ્રદ છે, સંગીતની ઉત્પત્તિ જાણવામાં કંઈક જ્ઞાન આપે તેવી તેથી આપણે ઉપરોક્ત ચાર મતોની સવિસ્તર વિચારણા કરીએ.

(હનુમંતમત પ્રમાણે મુખ્ય છ રાગો છે. આ દરેકને પાંચ પાંચ (કુલ ૩૦) પત્નિઓ, એટલે કે રાગિણીઓ છે. આ દરેક રાગને આઠ આઠ પુત્રો (કુલ ૪૮), અને તે દરેક પુત્રને એક એક પત્નિ (કુલ ૪૮) છે.)

મુખ્ય ૬ રાગો આ પ્રમાણે છે. ભૈરવ, માલકૌંશ, હિંડોલ, ટિપક, શ્રી અને મેઘ.

ભૈરવની પત્નિઓ છે ભૈરવી, ગૈરારી, મધુમાધવી, સિંધવી, અને બંગાલી, ભૈરવના આઠ પુત્રો છે હરખ, તિલક, દિનકી પૂરિયા, માધવ, સોહુ, બલનેહ, મધુ અને પંચમ. આ પુત્રોની આઠ પત્નિઓ તે અનુક્રમે સુહા, બિલાવલી, સોરઠી, ખંભારી, અનદાહી, ભલગુર્જરી, પટમંજરી અને મીરવી.

માલકૌંશની પત્નિઓ છે તોડી, ગૌરી, શુભકલી, ખંભાવતી, અને કુકુલ. માલકૌંશના આઠ પુત્રોનાં નામ છે માફ, મેવાક, બકહંસ, પ્રબલ, ચંદ્રક, નંદ, ભંવર અને ખોખર. આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે; ધન્યાશ્રી, માલશ્રી, જૈતશ્રી, સુધરાઈ, દુર્ગા, ગંધારી, ભીમ-પક્ષાસી અને કામોદી.

હિંડોલનાં કુટુંબમાં તેની પાંચ ભાર્યાઓ છે રામકલી, દેશાખ, લલિત, બિલાવલ અને પટમંજરી. તેના પુત્રો છે ચંદ્રબિંબ, મંગલ, શોભા, આનંદ, વિનોદ, પ્રધાન, ગારા અને બિલાસ. આ પુત્રોની આઠ ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે લીલાવતી, કીરવી, જૈતી, પૂરવી, પારાવતી, ત્રિવેણી, દેવગિરી અને સરસ્વતી.

દિપકની પાંચ પત્નિઓ છે દેશી, કામોદ, નટ, દિદારા અને કાન્હરા. દિપકના આઠ પુત્રો છે કુંતલ, કમલ, કલિંગ, ચંપક, કુસુમ, સમ, લહિલ અને હિમાલ. આ આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે મંગલ ગુર્જરી, જયજયવંતી, માલગુર્જરી, ભૂપાલી, મનોહરી, અહિરી, ઈમન અને હમીર.

શ્રી રાગની પાંચ ભાર્યાઓનાં નામ છે માલશ્રી, આશા-વરી, ધન્યાશ્રી, વસંત અને મહારવા. તેના આઠ પુત્રો આ પ્રમાણે છે; સિંધુ, માલવ, ગૌડ, ગુણસાગર, કુંભ, ગંભીર, શંકર અને બિહાગડા. આ પુત્રોની ભાર્યાઓનાં નામ અનુક્રમે આ મુજબ છે; વિજયા, દયાવતી, કુંભા, સોહિણી, સર્વા, દેમા, શશિરેખા અને સદાસતી.

મેઘની પાંચ પત્નિઓ છે ટંક, મલ્હાર, ગુર્જરી, ભૂપાલી અને દેશકાર. મેઘના આઠ પુત્રોનાં નામ છે જલધર, સારંગ નટનારાયણ, શંકરાચરણ, કલ્યાણ, ગજધર, ગંધાર અને શહાના. તેમની પત્નિઓ અનુક્રમે કન્હડનાટ, ગાવહી, કંકભનાટ, બહારી, માંઝ, પરજ, નટમંજરી, શુદ્ધનાટ.

હવે ઉપર જણાવેલા છ રાગોનાં કુટુંબોમાં અમુક જગ્યાએ એકનાં એક નામ જણાય છે, આનું કારણ કદાચ એ માની શકાય કે, રાગ એક જ હોય પરંતુ તેની એકાદ બે શ્રુતિઓ બુદ્ધિ હોય અને તેથી તેવા મનોરંજક સ્વર સમૂહોને એક જ નામ આપવામાં આવ્યાં હોય.

ઉપરોક્ત કુલ ૧૨૬ રાગોનાં વર્ણનો આપવાં અશક્ય

છે કારણ, એ વર્ણના કરવા માટે એક જુદા ગ્રંથનું નિર્માણ કરવું પડે અને તેથી મુખ્ય ૪ તેમજ બીજા ચોડા રાગોનાં વર્ણનો જોઈએ.

લૈરવ

રાગ લૈરવના સ્વરૂપ વિષે આવી માન્યતા છે. લૈરવનું સ્વરૂપ શિવના જેવું છે. ગૌર વર્ણના શરીર પર લભૂત લગાવેલી છે, શ્વેત વસ્ત્ર ધારણ કરેલાં છે. કપાળમાં ચંદ્ર ચમકી રહ્યો છે. ત્રણ નેત્ર છે. માથા ઉપરની લબ્ધ જટામાંથી નિર્મળ ગંગાજી વહી રહ્યાં છે. હાથમાં સર્પનાં કંકણ પહેર્યાં છે. જળામાં નૃકપાલની માળા શોભી રહી છે. લંગોટ મારેલો છે. ખસે ગજચર્મ અથવા વ્યાઘ્રચર્મ ઓઢ્યું છે, એવો ભરવ રાગ મૃગચર્મના આસન પર ધ્યાનધરી કોઈ પર્વત પર, એક બાડ નીચે શરદ ઋતુમાં (એટલે કે આસો અને કારતક માસમાં) બેઠો છે. આ રાગ પ્રાતઃકાળમાં ગવાય છે, તેનું શ્રવણ કર્યાથી માનવીની તપિયત તાંદુરસ્ત થાય છે; બિંધ આળસ બિડી જઈ સ્વસ્થતા આવે છે. બાળક વિના ઘાણી ફરવા માંડે એવો એનો પ્રભાવ છે. તેના સ્વરો છે આ રૂં ગ મ પ ધૂ નિ. શિવના દક્ષિણ દિશા તરફના મુખમાંથી બિત્પન્ન થયેલા આ રાગમાં શુદ્ધ સ્વર ગંધાર છે, ગંધારથી શરૂ થઈ ન્યાસ સ્વર સા પર તેની સમાપ્તિ થાય છે.

હવે લૈરવની પત્નિઓનાં સ્વરૂપો જોઈએ.

રાગિણી ભૈરવી

શરીરનો વર્ણુ ગીર છે, (એક માન્યતા મુજબ શરીરનો વર્ણુ શ્યામ પણ કહેવો છે) શ્વેત ઓઢણી અને છાતી પર લાલ રંગની કંચુકી કસેલી છે. ગળામાં ચંપાના ફૂલનો હાર શોભે છે હાથથી તાલ ધબલવતી, ભૈરવી રાગિણી પર્વત પર, શિવના એક મંદિરમાં ‘હર હર હર....’ એવું ગાયન ગાતી એકચિત્તે, કાળા કમળના પત્રોથી શિવની પૂજામાં મગ્ન છે. તે સમયે સવાર થઈ ગયું છે અને મંદિરની આસપાસ કમળજેવાં પુષ્પો ખીલી રહ્યાં છે. ભૈરવીનો ગ્રહ સ્વર ગંધાર છે ન્યાસ સ્વર ધૈવત છે. ભૈરવીના સ્વરો છે સા રે ગ મ પ ધ નિ

રાગિણી ભૈરારી

હાથમાં સુવર્ણ કંકણ પહેર્યા છે. શરીરનો વર્ણુ અને આખું રૂપ મનોહર છે. સફેદ રેશમની કંચુકીથી સ્તન ઢાંકેલાં છે. સુંગંધીથી ભરપૂર કાળી નાગણો જેવા માથાનાવાળ, શરીર પર વિખરાયેલા પડયા છે. કાનમાં પારિજાતક પુષ્પોનાં ગુચ્છ શોભે છે. ઘડીક એક હાથમાં કાંસકી અને બીજા હાથમાં સોનાની (અરિસા જેવી) કમાન લે છે અને ઘડીક પંખાથી પોતાને પવન વીઝે છે, આવી દશામાં રાગિણી ભૈરારી સાંજના સમયે પતિના સંગની ઉત્કંઠામાં જોયેત બેસી રહી છે.

રાગિણી મધુમાધવી

શરીરનો રંગ સુવર્ણ જેવો છે આખું અંગ કોમળ

અને કાંતિવાન છે, પીળાં વસ્ત્રો ધારણ કરી, કપાળમાં કેસરનું તિલક કરી નયનમાં ઠાજળ આંજેલું છે. સમુદ્રના કિનારા પર, સવારના વખતે પોતાના પ્રાણપતિ ભૈરવના મુખનું ચુંબન કરતી, પ્રેમથી તેના ગળામાં હાથ નાખી સ્મિત વદનથી, મધુર કોયલ સરખા વચ્ચનો બોલી રહી છે.

રાગિણી સિંધવી

લાલ રંગના વસ્ત્રો પરિધાન કર્યા છે અંગ દેહિધ્યમાન છે બપોરિયાનાં પુષ્પોથી ઠાન શણગારેલા છે, તેમ છતાં બીજા કોઈપણ પ્રકારના શૃંગાર સભ્યા નથી જાણે કે આભૂષણો સજવાનું ભૂલી ગઈ છે. સાંજના સમયે પોતાના ક્રોધાયુક્ત સ્વામી ભૈરવના વિરહાગ્નિથી જીવ બાળતી, મહાદેવના મંદિરમાં બેઠી બેઠી પૂજા કરતી, વિરહી સિંધવી રાગિણી ભાનભૂલી કાંતના આગમનની વાટ જોઈ રહી છે.

રાગિણી બગાળી

જોગિણીની જેમ માથે જટા છે કાળા હાથમાં ત્રિશૂળ અને જમણા હાથમાં કમળનું પુષ્પ છે કપાળમાં કસ્તુરીનું તિલક, મુખ ઉપર લઝ્ઝતિ અને શરીરે સુખડનો લેપ કર્યો છે. કેસરિયા રંગના વસ્ત્રો ધારણ કરીને મદમદ હાસ્ય કરતી, દિવસના બીજા પ્રહરે, વનના લતામંડપમાં બેઠી છે, પાસે સિંહ પણ બેસેલા છે

રાગ માલકૌંશ

રાગ માલકૌંશ વિષે ચાર માન્યતાઓ છે (૧) ત્રીકૃષ્ણના બેવું રૂપ છે. ઋતુશિશિરની (મહા અને ક્ષગણ) મધ્ય રાત્રિના સમયે, બંસરી બજાવતાં પોતાની પાંચ ભાર્યાઓ સાથે રાગ માલકૌંશ શયન ખંડમાં વિલાસ કરી રહ્યો છે. (૨) કાળા હાથમાં શત્રુનું મસ્તક અને જમણા હાથમાં ખુદ્દલી તલવાર છે, ગળામાં માણસની ખોપરીની માળા છે. અને પાસે જ કોઈક ભાટ ચારણ માલકૌંશના શુણ્ણગાન ગાઈ રહ્યો છે. (૩) ગૌર વર્ણના શરીર પર શ્વેત અથવા આસ-માની રંગનાં વસ્ત્રો સજ્યાં છે. મસ્તક પર રત્નજડિત મુકુટ, હસ્તમાં સુગંધિત પુષ્પની કળીઓ અને ગળામાં ખોતીની માળા ધારણ કરી માલકૌંશ રાગ પોતાની પાંચ પત્નિઓ સાથે વિવિધ વિલાસ કરી રહ્યો છે. (૪) એકાંત જંગલમાં, મધ્ય-રાત્રિએ (મહા અથવા ક્ષગણ માસમાં) પોતાની પાંચ પત્નિઓથી વિખૂટો પડી ગયેલ રાગ માલકૌંશ, બંસીર વદને વિલાપ કરતાં, કરુણ રસનાં ગીતો દીલ ખોલીને ગાતાં, હૈયાકાંટ ફદત કરી રહ્યો છે. આ વખતે તેની આંખોમાંથી શોધાર અદ્રુધારા વહી રહી છે અને તેના ગાયનથી સ્તબ્ધ બનેલાં નીરવ જંગલનાં ઝાડવાં પણ જાણે કે વિલાપ કરી રહ્યાં છે. આ રાગથી અગ્નિ પ્રકટે છે, પાણીનો કોસ આપોઆપ જ ચાલવા લાગે એવો એનો પ્રભાવ છે.

રાગિણી તોડી

અંગમાં જિતપન્ન થયેલા કામવિકારમાં લાન ભૂલેલી,

હાથમાં વીણા લઈને ગાન કરતી, દિવસના પ્રથમ પ્રહરે એક પર્વત પર નાના ઝરણા પાસે, ઝાડ નીચે રાગિણી તોડી (ટોડી) બેઠેલી છે. તેની ચોતરફ બેઠેલા જંગલનાં મૃગલાં તેના સંગી તથી મુગ્ધ થઈ ગયાં છે કુવચિત કમળ જેવાં નેત્રોથી બહુ કટાક્ષ કરતી હોય તેવી રાગિણી તોડી, પાસેનાં લતામંડપમાં પણ જઈને બેસી રહે છે. ગૌરવર્ણના શરીર પર કપૂરનો લેપ કર્યો છે. સ્વેત અથવા લાલ ઓઢણી ઓઢી, શ્યામ કંચુકીથી સ્તન પ્રદેશ ઢસેલો છે.

રાગિણી ગૌરી

શ્યામ વર્ણના શરીર પર સ્વેત વસ્ત્રો અને સ્તન પર શ્યામ રંગની કંચુકી છે. મુખની કાંતિ ચંદ્રિકા જેવી છે. હાથમાં ફૂલની છડી અને કાનમાં આંગણના મ્હોરના ઝુમખાથી શોભતી, મધપાનના નશાથી બેહોશ બનેલી, મધુપાનના ખેલથી થાકીને અશક્ત થઈ ગયેલી, કોયલના જેવા કંઠવાળી, ગાવાનો વૃથા પ્રયત્ન કરતી, રાગિણી ગૌરી એક બાગમાં સંધ્યા સમયે આગોટી રહી છે.

રાગિણી ગુણકલી

મેલાં વસ્ત્રો પહેર્યાં છે, પોતાના પતિ માલકોશના વિરહાગ્નિથી તેનું શરીર કૃશ થઈ ગયેલું છે. લાંબા અને ઊંડા નિશ્વાસ નાખી પ્રાતઃકાળમાં વિલાપ કરી રહી છે, નેત્રોમાંથી વહી જતી અખંડ અશ્રુધારાથી કંચુકી ભીંન્ન થઈ ગઈ છે. શણગાર વિનાના કેશ છૂટા રાખીને, કદમના અથવા આંગણના 'વૃક્ષ નીચે, થડ સાથે માથું ટેકવીને રાગિણી ગુણકલી બેઠી છે.

રાગિણી ખંભાવતી

પૂર્ણચંદ્ર સમાન મુખનો પ્રકાશ અને કોયલ જેવી વાણી તેમજ મૃગ જેવાં નેત્રો, જેના છે તેવી રાગિણી ખંભાવતી મધ્યરાત્રિએ, પોતાના પતિ માલકૌંશની રાહ જોઈને પલંગ પર બેઠી છે. તેણે લાલ કસુંબી રંગની ઝોઢણી અને લીલા રંગની કંચુકી ઠસી છે, કંચુકીની અંદરનું ગુલાબી વસ્ત્ર સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે. તેણે શરીર પર મણિમાણિક્ય ઈત્યાદિ આભૂષણો ધારણ કરી, કપાળમા કસ્તૂરીનું તિલક ક્યું છે. પલંગ પાસે કોયલ જેવું એક પક્ષી રમી રહ્યું છે. રાત્રિ દિવસ ખંભાવતી ગાયન વાદન અને નૃત્યમાં જ આનંદમય રહે છે.

રાગિણી કુકુલ

બિજગરાથી ભરેલાં જેના લાલ નેત્રો ચાંદી ખાય છે કે તેણે આખી રાત પોતાના પતિ સાથે રતિકીડા કરેલી છે. હાર તૂટી ગયા છે, કેશ વિખરાઈ ગયા છે, કંચુકી ફાટી ગઈ છે, કંકણ તૂટેલાં જેવા થઈ ગયા છે, બોલતાં છુલ તતડાય છે, એવી રાગિણી કુકુલ દિવસના દ્વિતિય પ્રહરે આગસને લીધે, પગની એડી પર ભાર હઈને શરીર મરોડે છે.

રાગ હિંડોલ

શરીરની ઠાંતિ સુવર્ણ જેવી છે. સ્વરૂપમા કામદેવ સરખો છે. આખા અંગે શણગાર સન્ન્યા છે, પીળા પોશાક અને મણિ જડેલા મુકુટથી ચોલતો રાગ હિંડોલ સાંજના

સમયે, વસંત ઋતુમાં (ફાગણ-ચત્ર), સોનાના હિંડોળામાં જેસી ધીમે ધીમે ગાયન ગાય છે. અને તેની પાંચ પત્નિઓ પૂર્ણપ્રેમયુક્ત તેને ઝુલાવી રહી છે. આ રાગ પ્રદાના નાભિ પ્રદેશમાંથી અથવા મહાદેવજીના ઉત્તર દિશા તરફના મુખમાંથી ઊત્પન્ન થયો છે. આ રાગ ગાયાથી હિંડોળો આપોઆપ સ્વાભાવિક રીતે જ ઝૂલે છે. હિંડોળ સાંભળ્યાથી માણસ અકી-ણીની જેમ ઝોકાં ખાય છે.

રાગિણી રામકલી

શરૂમાં સ્વામિનું મન હરી લેવાના મનોરથોથી ગાયન ગાતી, પછીથી સ્વામિની રાહ જોઈને કંટાળેલી, ક્રોધયુક્ત મુખ-મુદ્રાવાળી રાગિણી રામકલીને, તેનો પતિ હિંડોળ સવારના સમયે તેને મનાવે છે. ચોતે આપેલા વચન મુજબ તે ન આવ્યો તેથી પશ્ચાતાપ કરતો રામકલીના ચરણોમાં પડી ઘણી જ નમ્રતાથી ક્ષમા માગી રહ્યો છે, તેમ છતાં રામકલી રાહ થતી નથી. તેણે કપાળમાં કસ્તૂરીની દેખા ખેંચી છે. આસમાની અથવા પીળા રંગનાં વસ્ત્રો પરિધાન કર્યાં છે. શરીરનો રંગ સુવર્ણ જેવો છે.

રાગિણી દેશાખ

ઘણુંજ ભયાનક, ગિહામણું જેનું સ્વરૂપ છે, કાળા રંગનો, ગળા પાસેથી ફાટી ગયેલો ઝખ્ખો પહેર્યો છે, બંને હાથ પર ધૂળ ચોટેલી છે. એક હાથમાં ઉઘાડી તલવાર છે. કુસ્તીગાજ પહેલવાન જેવું જેવું શરીર છે. આખા શરીરમાં

ન્યાપેલા વીર રમથી રોમેરોમ ઊભાં થઈ ગયેલાં છે, કામ-
વાસનાથી બાણે કે બહાવરી બની ગઈ છે. દિવસના દ્વિતિય
પ્રહરમાં પોતાના પતિ હિંડોલને બગલમાં લઈને ઊભી છે
અને હિંડોલની બીજી પત્નિઓને રહેજ પછુ હિંડોલ નજીક
આવવા દેતી નથી. પતિને તેની બીજી પત્નિઓ સાથે જવા
પછુ દેતી નથી. શરીર પર જે ઝળેલો પહેર્યો છે તે પર
પુરુષતાં થોડાં વસ્ત્રો પરિધાન કરેલાં છે જેથી રાગિણી
દેશાખ સ્ત્રી છે કે પુરુષ તે પછુ ઓળખવું મુશ્કેલ બને છે.

રાગિણી લલિતા

ગૌર વર્ણનું શરીર છે, તે પર દાડમની કળી જેવા
રંગના ઝીણા વસ્ત્રો ધારણ કર્યાં છે, તેમાંથી દેહની વીજળી સરખી
કાંતિ ચમકી રહી છે. આંખમાં કાજળ, ગળામાં પુષ્પોની
માળા અને રક્તવર્ણુ ઓછ છે, મુખમુદ્રા ચંદ્ર જેવી દેદિપ્ય-
માન છે. મોઝે શૃંગાર ચાલુને મંદ હાસ્યયુક્ત વિલાસથી,
પુષ્પોના પલંગ પર સુઈ રહેલી રાગિણી લલિતા, કામાવેશમાં
ગાંડીતૂર બની ઝિમાર મનુષ્ય જેમ તરફડી રહી છે પલંગ
પાસે એક દાસી બેઠેલી છે જે લલિતા સામે બેઠી રહી છે તેના
હાથમાં કૂલનો હાર છે. એક વૈદ જેવો દેખાતો માણસ
લલિતાના હાથની નાડી બાણે કે તપાસી રહ્યો છે.

રાગિણી ઝિલાવલ

શરીરની પ્રભા વીજળી સરખી છે. લીલા રંગની કંચુકી
પર લાલ રંગનો પોષાક સજ્જો છે. પોતાના પતિએ કરેલા

સંકેત મુજબ તેની રાહ બેઈ રહી છે, કામવેદનાથી વિહ્વળ થયેલી તે પોતાના પતિનું ધ્યાન ધરીને દિવસના પહેલા પ્રહરમાં, વનના લતામંડપમાં બેઠેલી છે.

રાગિણી પટમંજરી

પોતાના પતિ હિંડોલના વિયોગને લીધે, રાત્રિ સમયે, દિશારૂપી વસ્ત્ર ધારણ કરીને, પલંગમાં બેઠોશ થઈને પડી છે. તેના હાથ પર એક પોપટ બેઠો છે વિરહાગ્નિના દાહથી બાણે કે ગળામાં પહેરેલી પુષ્પમાળા કરમાઈ ગઈ છે પળેપળે રાગિણી પટમંજરી વિયોગથી દુર્બળ થતી જાય છે. તેને નથી ગમતાં ખાનપાન, દાસદાસીઓ કે વસ્ત્રાલંકાર.

રાગ દિપક

આ રાગ વિષે બે માન્યતાઓ છે. (૧) રક્તવર્ણના શરીર પર લાલ રંગનો પોષાક અને ગળામાં મોટાં મોટીની માળા પહેરી, મદમત્ત હાથી પર કેશ છટ્ટા રાખીને, મધુર ગાન કરતો રાગ દિપક બેઠો છે. તેની અંબાડીમાં આસપાસ તેની પાંચેય ભાર્યાઓનું ટોળું પણ જણાય છે. (૨) શરમને લીધે એક ઓરડીમાં દિપક જુગાવીને તે એક ચંદ્રમુખી સ્ત્રી સાથે વિલાસ કરી રહ્યો છે. ઓરડીમાંનો દિપક જુગાવેલો છે તેમ છતાં રાગ દિપકનું કપાળ સૂર્ય જેમ ઝગઝગે છે. ગ્રીષ્મ ઋતુ (જેઠ અને અષાઢ) નો સમય છે. મહાદેવજીના પૂર્વ દિશા તરફના મુખથી અથવા સૂર્યના તેજથી રાગ દિપકની ઉત્પત્તિ થયેલી છે.

આ રાગથી જુગાયેલો દિપક ઝળહળી ઊઠે છે.

આ રાગ ગાનારના હૃદયમાં પણ અગ્નિ પ્રકટે છે, જેના દાહથી ગાયકનું આખું અંગ બળે છે. આ રાગ વિષે એક માન્યતા છે કે અકબરની પુત્રીનો રાગ મટાડવા, અકબરના ઘણા જ દબાવેલી તાનસેને મધ્ય રાત્રીએ દિપક ગાયો, જેના પ્રભાવથી નગરના દિપકો જળકી ઊઠ્યા. રાગ દિપકના દાહથી બળતું તાનસેનનું આખું શરીર વડનગર લઈ જવામાં આવ્યું કારણ, તાનસેનનો દાહ મટાડવા મેઘમહાર ગાનાર કોઈ હતું નહિ. વડનગરમાં 'તાની' નામની નાગરજ્ઞાતિની કુમારીએ, જીવન અને મરણ વચ્ચે ઝોલાં ખાતા તાનસેનને જોઈને મેઘમહાર ગાયો જેનાથી મૂશળધાર વરસાદ તૂટી પડ્યો, વરસાદના તે ખાણીમાં તાનસેને સ્નાન કર્યું અને તે રાગમુક્ત થયા.

રાગિણી દેશી

દિવસના બીજા પ્રહરે, ગૌર વર્ણના શરીર પર લીલા રંગના વસ્ત્રો ધારણ કરીને, પ્રસન્ન ચિત્તે રાગિણી દેશી પોતાના મુતેલા પતિને વીંઝણા લઈ પવન ઢાળે છે. તેના સુદૃઢ શરીરના દરેક અંગમાંથી યૌવન છલકાઈ જાય છે અને તેથી રાગિણી દેશીને પતિ સાથે કામંકીકા કરવાની તીવ્રેચ્છા છે.

રાગિણી કામોદી

જંગલમાં એક વૃક્ષ ઉપર આતક પક્ષીને બોલતું સાંભળીને, પોતાના પતિને યાદ કરીને તેની રાહ જોતાં, તેજ આડ નીચે ઉદાસ ચિત્તે, દિવસના બીજા પ્રહરે અશ્રુપાત કરતાં કરુણ ગાન કરી રહી છે. સુવર્ણવર્ણના શરીર પર લાલ આદર્શી અને સફેદ કંચુકીથી તેનો દેહ શોભી રહ્યો છે.

રાગિણી નટ

કેસરી વણના શરીર પર લાલ રંગનાં વસ્ત્રો અને વિવિધ અલંકારો ધારણ કરી, ગજરાજની પીઠ પર એક હાથ મૂકી રાગિણી નટ, ઘણી જ ક્રોધાયમાન થઈને બિલેલી છે. તેના ખીજા હાથમાં ખુદ્દલી તલવાર છે. તેણે પહેરેલાં વસ્ત્રો પુરુષ જેવા છે. સામે જમીન પર દુશ્મનનું ધડ પડેલું છે અને એક માણસ ખુદ્દલી તલવાર અને લાલ લઈ રાગિણી નટ સામે બેઠો રહ્યો છે. નટ સાથે તેની કેટલીક સખીઓ પણ બિલેલી જણાય છે આ વખતે દીવાળત્તિનો સમય થઈ ગયો છે.

રાગિણી કિદારા

સ્વરૂપ મનોહર છે. મુનિના જેવો વેશ પહેરીને, શરીરે વિભૂતિ લગાવી, મધ્ય રાત્રીએ અરણ્યમાં શિવની ભક્તિ કરતાં મંત્રોચ્ચાર કરતી, ધ્યાનસ્થ થઈ બેઠેલી છે કમળ જેવા નેત્રો છે. કપાળમાં ખીજનો ચંદ્ર ચમકે છે. સર્પની જનોઈ પહેરી, માથે જટા ધારણ કરી રાગિણી કિદારા ભક્તિમાં લીન થઈ ગઈ છે.

રાગિણી કાન્હરા

જમણા હાથમાં તલવાર અને ડાબા હાથમાં હાથીનો ખેંચી લીધેલો દાંત પકડીને, રાત્રિના પ્રથમ પ્રહરે રાગિણી કાન્હરા અભિમાનથી મંદમંદ હાસ્ય કરતી બેલી છે. રાગિણી

રાગિણી મહારવા

જરીયત સાદી, વિવિધ પુષ્પોનાં આભૂષણો, અને જુદા જુદા રંગનાં વસ્ત્રો પહેરીને, ઠામસ્ત્રથી પરિપૂર્ણ થયેલી, ખુશી થઈ ને રાગિણી મહારવા એક બાગમાં પોતાની ચાખીને ચુંગાન કરવા મસ્તી કરી રહી છે. તેના ગળામાં ચોતીની માળા અને કાનમાં નીલમ તટકે છે. આ સમયે દિવસનો ત્રીજો પ્રહર થઈ ગયો છે.

રાગ મેઘ

આતક, મથૂર વગેરે પક્ષીઓ કલસવ કરી રહ્યાં છે. રાત્રિના ચોથા પ્રહરે વિજળીના ચમકારા અને મેઘ ગર્જનાઓથી મૂશળધાર વરસાદ વરસી રહ્યો છે. આ સમયે બાગવાન રાગ મેઘ, શૂરવીરાની સભા ભરી, ખુદ્દલી તલવાર સાથે મૃગચર્મના સિંહાસન પર બેઠેલો છે. તેના ચરીરનો વર્ણ સોના જેવો છે. મુખકમળ ક્યામ રંગનું છે. માથા પર રત્ન જડિત મુકુટ ચમકીને રહ્યો છે. રાગ મેઘ બંસી બજાવી રહ્યો છે અને સભામાં કેટલીક વારાંગનાઓ નૃત્ય કરી રહી છે. આ રાગ ગાવાથી વરસાદ આવે છે. કામવાસનાનો અગ્નિ શાંત થાય છે. રાગમેઘના શ્રવણથી ગરમીના રોગથી પિડાતા દરદીઓ તંદુરસ્ત થાય છે. બ્રહ્માના આકાશ તરફ રહેલા સુખમાંથી ગર્જનાઓથી આ રાગની ઉત્પત્તિ થઈ છે.

રાગિણી ટંક

મધ્ય રાત્રિનો સમય થઈ ચૂક્યો છે, હજૂય તેનો પતિદેવ આવ્યો નથી. શોક ભરેલા ઊંઠા નિશ્વાસ નાખતી, વ્યાકુળ અંગવાળી, વિયોગમાં ઝુરતી રાગિણી ટંક કમળનાં પુષ્પોની મેજ પર બેઠેલી છે.

રાગિણી મહુડાર

ગૌર અંગ પર મલિન વસ્ત્રો ધારણ કર્યા છે. પોતાના પતિદેવ મેઘના વિયોગથી, હરિલાક્ષી રાગિણી મહુડાર અશ્રુપાત કરી રહી છે, સીતકાર કરી રહી છે. તેણે ચમેલીના પુષ્પોનો શણગાર કર્યો છે. તેના હસ્તકમલમાં વીણા છે જેના વાદનથી કંઈક શાંતી અનુભવવા પ્રયત્ન કરી રહી છે; તે સમયે વર્ષાઋતુની મધરાત છે.

રાગિણી ગુજરી

પતિ વિયોગથી ચેન પડતું નથી તેથી પક્ષંગમાં ઊભી થઈ ગયેલી રાગિણી ગુજરી, હાથમાં કરતાલ લઈને મધુર ગાયન ગાઈ રહી છે. તેની આગુળાજી તેની સખીઓ અને ગાયોનાં ટોળાં છે. દિવસના તૃતીય પ્રહરની શરૂઆત થઈ ગઈ છે. રાગિણી ગુજરીએ સોળે શણગાર સત્યા છે. લાલ રંગની સાડી પહેરી છે. સિંહ જેવી પાતળી, કમરના ઉપરના ભાગમાં પીળી કંચુકી કસેલી છે.

રાગિણી ભૂપાલી

ગૌરવર્ણના શરીર પર શ્વેત વસ્ત્રો અને હિરનાં આભૂષણો પહેરી, રાગિણી ભૂપાલી માંજને સમયે હાથમાં પુષ્પમાળા

લઈ પોતાના પતિદેવની રાહ જોઈ રહી છે. પતિદેવના મિલનની પળો નજીક આવે છે તેથી તે આનંદિત થયેલી છે તેના હાથમાં મેંદી લગાવેલી છે. શરીરે મધુમાધવી અથવા કેસરનો લેપ કરેલો છે. તેના મુખની કાંતી ચંદ્ર જેવી ઉજ્જવળ છે. એક મત એવો પણ છે કે પતિદેવનું ધ્યાન ધરીને, તેની ભક્તિમાં રાગિણી ભૂપાલી મગ્ન થઈ ગયેલી છે.

રાગિણી દેશકાર

સુવર્ણ વર્ણનું શરીર છે. ડાળા ગાલ પર એક કાળો તલ છે. શરીર પર આભૂષણો પહેરેલાં છે. કપાળમાં ચંદનની રેખા કરી, રાત્રિના પ્રથમ પ્રહરે રાગિણી દેશકાર પોતાના પતિદેવ રાગ મેઘને રીઝવી રહી છે.

હવે હનુમંત મત પ્રમાણે દરેક મુખ્ય રાગને પુત્રીઓ પણ ગણાવેલી છે. જેનાં નામ નીચે મુજબ છે.

ભૈરવની પુત્રીઓ—લલિત, ગિલાસ, રામકલી, શુણ્કલી,
પટમંજરી.

માલકૌશની પુત્રીઓ—મુહા, ખંભાવતી, માલીગૌરા,
જૈતીગૌરી, શ્યામગુર્જરી,

હિંદોલની પુત્રીઓ—વસંત, પંચમ, પૂર્વી, ટોડી, પરજ
દિપકની પુત્રીઓ—શુદ્ધનાટ, કલ્યાણ, કિદારા, પુરિયા,
ગિરવા

શ્રીની પુત્રીઓ—ગૌરી, કુકુલ, ધન્યાશ્રી, અહિરી, માલગ્રી
મેઘની પુત્રીઓ—મહાર, કામોદ, ગૌડ, મધુનેહ,
માદનેહ.

હવે શિવમત વિષે જોઈએ. આ મતમાં શ્રી મહા દેવને સંગીતના સર્વોપરી સંગીતજ્ઞ માનવામાં આવતા. ગાવાનો ઢંગ ઉત્તમ, કંઠથી અને અતિ પ્રાચીન હતો. આ મતમાં આલાપચારીની રીતે ગવાય છે. મુખદ્વે આ મતમાં ઝાઝું મહત્ત્વ આપવામાં આવતું. (આ રાગોનાં કુટુંબ હનુમંત મત પ્રમાણે છે. આ મતમાં મુખ્ય છ રાગો છે) જે ભેદ છે તે નીચે જણાવેલા છે.

શ્રી, વસંત, પંચમ, ભૈરવ, મેઘ, નટનારાયણ

શ્રી રાગની ભાર્યાઓ—માલવી, ત્રિવેણી, કિદારા, ગૌરી, મધુમાધવી અને બહારી. શ્રીના આઠ પુત્રોનાં નામ હનુમંત મત પ્રમાણે છે, કવચિત્ તેમાં થોડો ફરક ભેવામાં આવે છે. આખો પરિવાર ગિરિર ઋતુમાં ગવાય છે

વસંતની ભાર્યાઓ—દેશી, દેવગિરી, ઝૈરારી, બદ્રિકા, લલિતા અને હિંદોલી. વસંતના પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે હિંદોલના જે પુત્રો છે તે ગણાય છે.

પંચમની પત્નીઓ—બિભાસ, ભૂપાલી, કર્ણાટકી, બકકંસ અને માલશ્રી. પંચમના પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે માલ કૌંચના પુત્રો છે તે. કવચિત્ થોડો ફરક જણાય છે આખો પરિવાર વસંત ઋતુમાં ગવાય છે.

ભૈરવની પત્નીઓ—ભૈરવી, ગુર્જરી, રેવા, ગુણકલી, બંગાળી અને હેલી

ભૈરવના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે ભૈરવના જે

આઠ પુત્રો છે તે જ ગણાય છે. આખો પરિવાર શ્રીમઠકતુમાં ગવાય છે.

મેઘની ભાર્યાઓ—મહાર, સોરઠી, આશાવરી, માલકોંશ, ગધાર, અને રસશંગાર. મેઘના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે મેઘ રાગના જે પુત્રો છે તે જ મનાય છે. આ પરિવાર વર્ષાઋતુમાં ગવાય છે.

નટ નારાયણની પત્નીઓ—કામોદી, કલ્યાણી, અહિરી, નાયકી, સારંગ અને હમીરનાટ. નટનારાયણના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે દિપકના જે પુત્રો છે તે. આ આખું કુટુંબ હેમંતમાં ગવાય છે.

હવે કૃષ્ણ મત (કાલિનાથ મત) વિષે અધ્યયન કરીએ. શ્રીકૃષ્ણ સંગીતના પારંગત વિદ્વાન ગણાતા. સંગીત ગાસ્ત્રમાં તેમનો પણ એક સ્વતંત્ર મત છે. આ મતને માનનારાઓ શ્રી કૃષ્ણને સંગીતના પ્રસ્થાપક ગણે છે. આ મતમાં હુમરી, ગરબી, રાસગીતો વગેરે કર્ણપ્રિય ગીત પ્રબલ થી વધુ મહત્ત્વ આપવામાં આવતું, તેમછતાં આ મતમાં કદીક શિવ મતના કઠિન પ્રકારો ગવાય છે. કૃષ્ણ મતમાં મુખ્ય છ રાગોનાં નામ શિવ મત પ્રમાણે જ છે, પરંતુ આ રાગોની પત્નીઓનાં નામમાં નીચે મુજબ ફરક છે.

શ્રી ની પત્નીઓ—ગૌરી, કુલાહલ, ધવલ, રૌસની, માલકોંશ અને દેવગંધાર. શ્રીના આઠ પુત્રોનાં નામ સિંધુ, માલવ, કલ્યાણ, ગુણસાગર, કુંભ, અગડ, ગંભીર, બગડ. આખો પરિવાર શિશિર ઋતુમાં ગવાય છે.

વસંતની ભાર્યાઓ—અનદોલી, ગમકી, પટમંજરી, ગૌડગિરી, ધાનકી, અને દેશાળ. વસંતના આઠ પુત્રો છે ચંદ્રજિંબ, મંગલ, શોભા, આનંદ, વિનોદ, ગૌરા, પ્રધાન અને હિટોલ. આ આખું કુટુંબ વસંત ઋતુમાં ગવાય છે.

પંચમની પત્નીઓ—ત્રિવેણી, સર્લતિર્થા, અભિરી, કુકુભ, ધૈરારી અને આશાવરી. પંચમના આઠ પુત્રો, કુંતલ, કમલ, કલિંગ, કુસુમ, ચંપક, રામ, લહિલ અને હિમાલ. પંચમનો પરિવાર શરદ ઋતુમાં ગવાય છે.

ભૈરવની પત્નીઓ—ભૈરવી, ગુર્જરી, જિલાવલી, ભાગા, કર્ણાટકી અને રક્તાહંસા. ભૈરવના આઠ પુત્રોનાં નામ આ પ્રમાણે છે હરખ, દેશાળ, માલકૌંશ, માધવ, જિલાવલ, બલનેહ, મધુ અને લલિત. ભૈરવનો આ પરિવાર શ્રીષ્ઠ ઋતુમાં ગવાય છે.

મેઘની પત્નીઓ—બંગાલી, મધુદા, કામોદી, દેવતિર્થા, દિવાલી, ધન્યાશ્રી. મેઘના પુત્રો છે, જલધર, સારંગ, કિદારા, શંકરાભરણુ, મહારવા, ગજધર, ગંધાર અને શહાના, આ પરિવાર વર્ષાઋતુમાં ગવાય છે.

નટનારાયણની ભાર્યાઓ—ત્રિવનકી, તિલકી, પૂરબી, ગધારી, રમા, અને સિંધમદ્ધારી. નટ નારાયણના પુત્રો આ પ્રમાણે છે. દિપક, મેવાડ, મષ્ટાનક, પ્રગલ, ચંદ્રક, નંદ, જોખર અને ભંવર,

હવે ભરત મત બોધ્યો.

પ્રાચીનકાળમાં ભરત નામના એક મહાન ઋષિ થઈ ગયા. જેવી રીતે રસાલંકારશાસ્ત્રમાં તેમનો મત છે તેવી જ રીતે સંગીતશાસ્ત્રમાં પણ તેમનો સ્વતંત્ર મત છે. આ મત હનુમંત મત મુજબ વિશેષતઃ ખયાલ, ટપ્પાને વધુ મહત્ત્વ આપે છે. આ ઉપરાંત ભજન-કિર્તનને પણ આ મતમાં અગ્રસ્થાન છે. ભરતમતના મુખ્ય છ રાગો અને તેમનો પરિવાર નીચે જણાવેલ છે.

ભૈરવનો પરિવાર શરદ ઋતુમાં ગવાય છે. તેની પત્નીઓનાં નામ આ પ્રમાણે છે મધુમાધવી, લલિતા, વિરાટી, ભૈરવી અને ભલી. ભૈરવના આઠ પુત્રો—દેશાળ, વૃક્ષ, લલિત, માધવ, ખિલાવલ, ખંગાલ, ખિલાસ અને પંચમ. આ આઠ પુત્રોની પત્નીઓનાં નામ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે અનદોલી, લલગુજરી, પટમંજરી, રીરવી, ખિલાવલી, સુહા, સોરહી અને ખંભારી.

માલકૌંશના પરિવારનો શિશિર ઋતુમાં પ્રયોગ થાય છે. માલકૌંશની પત્નીઓ છે ગૌરી, દુમાલી, ટોડી, ખંભાવતી અને કુકુલ. તેના પુત્રો છે ગંધાર, શુદ્ધ, પરિક્ષણ, શહાના ત્રપક્ષણ, સગતખુડૈયા, માલીગૌરા અને કામોદ. આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે ધન્યાશ્રી, માલશ્રી, જેતશ્રી, સુધરાઈ, ગંધારી, ભીમપલાસી, દુર્ગા અને કામોદી.

હિંડોલનો પરિવાર વસંત ઋતુમાં ગવાય છે. તેની રાગિણી પત્નીઓ આ પ્રમાણે છે રામકલી, આશાવરી, માલાવતી, દીવાલી(ળી) અને સથી. તેના આઠ પુત્રો છે

વસંત, મહારવા, કુંતલ, બખારબીદ, લંકાદહન, નાગદહન અને ધવલ. આ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે લીલાવતી, કિરવી, દેવતી, પૂરબી, પારાવતી, તિરવન, દેવગિરી અને સરસ્વતી.

દીપકનો પરિવાર શ્રીખ ઋતુમા ગવાય છે. તેની પાચ ભાર્યાઓ છે. કિદારા, ગૌરા, ગૌડ, ગુર્જગી અને રૌશની તેના આઠ પુત્રો તે કુસુમ, ટંક, નટનારાયણ, બિહાગડા, ભરદોસ્ત, રહમમંગલા, મંગલાપટક અને અડાણા. આ આઠ પુત્રોની પત્નીઓ અનુક્રમે છે મંગલગુર્જરી, ઝીઝોટી, માલગુર્જરી, બૃપાલી, મનોહરી, અહિરી, ઇમન અને હમીર.

શ્રીના કુટુંબનો પ્રયોગ હેમંત ઋતુમાં થાય છે. તેની પત્નીઓ છે સિંધવી, કાફી, હુમરી, વિચિત્રા અને સોરઠી. તેના આઠ પુત્રો તે શ્રીગવન, કુલાહલ, સાવંત, શંકર, રાગેશ્વર, ખટ, બડહંસ અને દેશકાર. શ્રીની પુત્રવધુઓ અનુક્રમે છે ત્રિજ્યા, દયાવતી, કુંભા, મોહિણી, સર્વા, શેમા, શશિરેખા, અને સદાસતી.

મેઘનો પરિવાર વર્ષાઋતુમા ગવાય છે. તેની પત્નીઓ છે મહાર, સારંગ, દેશી, ઋતુવત્યા, અને કાવેરી તેના પુત્રો તે કલાયગ, વાઘેશ્વર, શહાના, પૂરિયા, કાન્હરા, તિલક, અસથ અને શંકરાભરણ મેઘની પુત્રવધુઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે કળ્યાવતી, ગાવદી, કદમનાટ, બહારી, માઝ, પરજ, શુદ્ધનાટ અને પટમંજરી.

આમ સંગીતશાસ્ત્રમા ચાર મતો મનાય છે આ ઉપરાંત

પિંગલનાથ મત પણુ છે પરંતુ તે પિંગળશાસ્ત્રને વિષે છે. હવે ઉપરોક્ત મતોમાં સ્ત્રી રાગ અને પુરુષ રાગ જોવામાં આવે છે તદુપરાંત નારદે પોતાના ‘સંગીત મકરંદ’માં પણુ રાગના, પુરુષ રાગ, સ્ત્રી રાગ અને નપુંસક રાગ, એવા ત્રણ લેખ જતાવ્યા છે. પ્રાચીનકાળમાં આનો અર્થ એ થતો હતો કે પુરુષ રાગ ફક્ત પુરુષના કંઠમાં જ શોભા આપે છે. સ્ત્રીરાગ ફક્ત સ્ત્રીના કંઠમાં શોભે છે અને નપુંસક રાગ, પુરુષ અથવા સ્ત્રી બંને ગાઈ શકે. પ્રાચીનકાળનું આ વર્ગીકરણ આજે પણુ કંઈક અંશે સાચું લાગે છે. ઠા. ત. પુરુષ રાગ માલ-ઠૌંશ, પુરુષના કંઠમાં વધારે રંગત જમાવે છે. ભૈરવી સ્ત્રીના કંઠમાં વધુ દીપે છે વગેરે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (૨૭ નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓમ્શવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સમય ૩ કલાક

શુભ ૭૫

અ

૧. કોઈ પણ એક વિષય પર આશરે ૩૫ લીટીનો નિબંધ લખો.
(સા) હિન્દુસ્તાની સંગીતના મુખ્ય સિદ્ધાંતો (ર) ભારતીય સંગીતમાં રાગ અને રસ. (ગ) અકળર અને સંગીત (મ) ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં 'ધરાણાં'.
૨. વેદકાળથી ઈ. અ. ૧૩૦૦ સુધીના સંગીતના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન કરો.
- ૩ સમજાવો :-કલાવંત, ગાયક, નાયક, મૂર્છના, ગાયકોના શુભાવશુભ, મધ્યકાલીન અને આધુનિક શુદ્ધ સપ્તક.
૪. કોઈ પણ ચારના જવાબ આપો :- (આ) પાશ્ચાત્ય સંગીતના મેજર સ્કેલ વિષે ગુ' જાણો છો ? (રે) 'વાણી' એટલે ગુ'. (ગ) શ્રુતિઓ કેટલી છે ? દરેકનાં નામ આપો. (મ) નવ રસનાં નામ આપો. (પ) ભરત નાટ્ય શાસ્ત્ર અને સંગીત રત્નાકરની તુલના કરો. (ધ) લેખકોનાં

થાટ અને રાગ (નિ) વિવાદી સ્વર અને વર્ણીત સ્વર.

૩. નીચેના કોઈપણ ત્રણ રાગોની પકડ, લાતખડેજી તથા ગાધર્વ લિપીમાં લખો :-

જય-જયવતી, અડાણા, દરબારીકાનડા, તિલકકામોદ, કસ્યાણુ, દેશ

૪. કોઈપણ એક તાલ લિપીખંડ લખો :-

બ્રહ્મતાલ, મત્તતાલ, રુદ્રતાલ.

૫. ‘પગ ઘુંઘર બાધ ખીરા નાચી રે’ માલકૌંસની આ ચીજને દરબારી કાનડામાં લિપીખંડ ગોઠવો

૬. નીચેનાં વાદ્યો ગેજવવાની રીત જતાવો :-

વાયોલીન, સિતાર, દિલરૂખા.

૭. (સા) ત્રિતાલ અને અષ્ટતાલની તુલના કરો.

(રે) મધ્યકાલીન સંગીતના પ્રથો કયા કયા છે?

(ગ) તમારી પસંદગીના કોઈપણ બે સમપ્રકૃતિ રાગોના

પંદર પંદર લીટીમાં રાગવિસ્તાર લખો

વાદન વિભાગ

શરણાઈ :- ભારતનું જ એ મુશીર વાદ્ય છે. લાકડાની ભુંગળીમાં હવા ફુંકવાના મિદાતોને આધારે આ વાદ્ય વાગે છે. શરણાઈની લાકડાની ભુંગળીના સાકડા છેડે, લગભગ બેથી અઢી ઈંચની લંબાઈવાળી એક પિત્તળ (અથવા સ્ટીલ)ની નળી પેચથી (આંટાથી) બેસાડેલી હોય છે. ભુંગળીના બીજા છેડે ધાતુની એક બીજી નળી પેચથી ચઢાવવામાં આવે છે. આ નળીનો બીજો ભાગ (શરણાઈનો પહોળો છેડો) પિત્તળ

નાના વાટકા જેવો હોય છે અને તેની ત્રિજ્યા લગભગ અઢી ઇંચની હોય છે. આમ બંને છેડે ધાતુની ભુંગળીઓવાળી લાકડાની ભુંગળીની કુલ લંબાઈ એટલે કે શરણાઈની લંબાઈ, લગભગ ૧૪ થી ૧૬ ઇંચની હોય છે હાલમાં તો ૧૮ ઇંચની શરણાઈ પણ પ્રચારમાં છે. શરણાઈના સાંકડી ગોળાઈ બાજુવાળા છેડે પેન્મીલ આકારની લગભગ બે ઇંચ લાંબી એક નળી બેમાડવામાં આવે છે, આ નળી પેચથી બેસાડવામાં આવતી નથી પરંતુ તે ફક્ત મોંની હવા અયોગ્ય રીતે બહાર નીકળી જાય એવી રીતે લાકડાની ભુંગળીમાં ઠસાવી દેવામાં આવે છે.

હવે તાડના પત્તાને પાણીમાં ભીંજાવીને ૪ અથવા ૮ બેવડ વાળીને તેને ત્રિકોણાકાર આપવામાં આવે છે આ ત્રિકોણાકારનો એક છેડો કાતરથી કાપવામાં આવે છે, આ કાણું બરાબર ગોળ થાય એટલા માટે તેમાં એક બાડા સોયા જેવો નાનો ગોળ લાલો પડોવવામાં આવે છે આથી પત્તાનો આકાર ત્રિકોણાકાર અંગ્રેજી અક્ષર V ને નીચેના ભાગમાં છિદ્ર કરીએ એવો થાય છે. આ પત્તાને પેન્મીલ આકારની ઉપરોક્ત નાની નળી પર ઠસાવી દેવામાં આવે છે. પત્તાના આ ત્રિકોણાકારને મોમાં મૂકી, તેમાં બેરથી કુંક ગારતાં શરણાઈ વાગે છે.

શરણાઈની એક બાજુએ ૮ છિદ્રો હોય છે આ છિદ્રોની બરાબર નીચે એક બીજું છિદ્ર હોય છે જેને ‘પપૈયા’ કહેવાય છે.

ઉપરનાં છિદ્રો પર બંને હાથની આંગળીઓની અને પપૈયા

પર અંશુકાની કળા દર્શાવવાની હોય છે. શરણાર્થમાં કુંક મારીને બંસી જેમ છિદ્રોને બંધ કરવાથી અને ઉઘાડવાથી ધાર્યા સ્વરો નીકળે છે.

શરણાર્થનું લાકડું જે ઉત્તમ પ્રકારનું અને મજબૂત ન હોય તો થોડા જ સમયમાં છીદ્રો મોટાં થઈ જાય છે અને શરણાર્થ નકામી બને છે. શરણાર્થ માટે મીમમનું અથવા પૈરનું લાકડું ઉત્તમ ગણાય છે. આમ તો ભારતમાં ઘણે ઠેકાણે સારી બનાવટની શરણાર્થઓ મળે છે પરંતુ મુખ્યત્વે બનારસ, વડોદરા તેમજ વેરાવળની શરણાર્થ ઉત્તમ ગણાય છે.

બંસી જેમ આ વાદ્યમાં પણ ગમક અને મીંડ કાઢવી કઠિન છે. આમાન્ય લંગાઈની બંસી આધારણ કુંકવાથી વાગી શકે છે. બંસીની લંગાઈ મોટી હોય તોજ ભેરથી કુંક લગાવવી પડે છે, જ્યારે શરણાર્થમાં આમ નથી, શરણાર્થ નાની (નાની શરણાર્થને ‘સુંદરી’ કહે છે) હોય કે મોટી તેમાં છાતીના ભેરથી, પુષ્કળ તાકાતથી કુંકવું પડે છે. શરણાર્થ વાદનમાં તળલાંતું ધ્યાન ખુદક લે છે (પૃષ્ઠ ૨૮૦) સામાન્યતઃ શરણાર્થવાદન વખતે તંબૂર કે સ્વર પેટીને સ્થાને ‘સૂર’ વપરાય છે. આ વાદ્યની લંગાઈ લગભગ બે ફૂટ હોય છે અને તેનો આકાર શરણાર્થ જેવો જ હોય છે તંબૂરનું સ્થાન લેતું આ વાદ્ય પણ અખંડ કુંકથી વગાડવામાં આવે છે તેમાં અતૂટ, એકધાર્યા પ્રવાહથી અને શરણાર્થ કરતા પણ પુષ્કળ શક્તિથી કુંક લગાવવી પડે છે. આમ શરણાર્થવાદનના પ્રયોગમાં શારીરિક શક્તિની ઘણી જ જરૂર છે.

પ્રશાળ શરણાર્થવાદક, શરણાર્થ પર કોઈપણ રાગની જમાવટ કરી શકે છે તેમછતા શરણાર્થ પર નીચે જણાવેલા રાગો વધારે પ્રમાણમાં સાંભળવા મળે છે. માલકૌંશ, તોડી, આશાવરી, ભૈરવી, ભીમપલાસ, વસંત-મહાર, દુર્ગા, લલિત, બાગેશ્રી અને યમન.

શંકરરાવ ગાયકવાડ પૂનાવાળા, અલીહુસેન, કનૈયાલાલ, હુત્તુ બરોડાવાળા અને શહનાઈ સમ્રાટ ખાંસાહેબ જિસ-મિલ્લાહખાં આ વાદના પ્રસિદ્ધ કલાકારો છે જિસમિલ્લાહખાં તો શરણાર્થવાદનમાં વપરાતા ઉપરોક્ત ત્રિકોણાકાર તાડના ખત્તાને ધ્યાને કોઈ લિન્ન પ્રકારના વૃક્ષનું પાંદડું (પત્તુ) વાપરે છે તેથી જ તેમનું શરણાર્થવાદન વિશેષ કર્ણપ્રિય છે.

નોંધ:—લેખમાં, શરણાર્થનાં પહેાળા મોંનું જે અઢી ઇંચ જેટલી ત્રિજ્યાનું માપ દર્શાવેલું છે તે મોટામાં મોટી શરણાર્થનું છે, જ્યારે સામાન્ય શરણાર્થનું તે માપ, લગભગ એકાદ ઇંચના વ્યાસનું હોય છે.



નૃત્ય વિભાગ

‘સંગીત’ શબ્દમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણેયનો સમાવેશ થાય છે. ગાયન અને વાદન વિષયક માહિતીનું આપણે અધ્યયન કરી લીધું હોય, નૃત્યકળા પર એક દ્રષ્ટિપાત કરીએ, તે પહેલાં એટલું જણાવી કે લઈ છું કે બહુ ઓછા, ભાગ્યે જ, ઉત્તમ ગાયક અથવા શાસ્ત્રકાર, નૃત્યકાર પણ હોય છે. તદુપરાંત નૃત્યકળા મારા અનુભવમાં ન આવવાથી, આ વિભાગનું જ્ઞાન કેટલાક શ્રેણીને આધારે આપવામાં આવ્યું છે, છતાં આ કળા કાંઈ દોષયુક્ત હોય તો વિદ્વાનો ક્ષમા કરે.

સૌ પ્રથમ, નૃત્યકળાના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જોઈએ.

નૃત્ય—રૂઢી પ્રમાણે તાલ અને રસાનુસાર સવિલાસ ભાવાભિનયયુક્ત અંગકળા.

પરમણુ—નૃત્ય કરતી વખતે પગથી ઠોકર મારી, હાથની ક્રિયાઓ કરીને જેનું દર્શન કરાવવામાં આવે છે તેવા બોલ. દા. ત. ત ત તા તત યૈ ચિલાંગ્ થન તક જગ કુકુતી જગત ધીન્ તા વગેરે.

ઉરમણ—જમીનથી કુદી એક તરફ જઈ નૃત્યની તાન સંપૂર્ણ કરવી.

ભાવ—ભાવ એટલે મતઘણ ભાવના અનેક પ્રકારો જેવા કે, નેત્રભાવ, અર્થભાવ, બોલભાવ, સલાભાવ, અંગ-

ભાવ વગેરે. નેત્રભાવ એટલે ગીતના અર્થને નેત્રથી, બ્રમરથી અથવા આંખની કીકીથી બતાવવો. અર્થભાવ એટલે ગીતના અર્થ મુજબ મુખાકૃતિ (અથવા અભિનય) કરવી. ગીતમાં કરુણ, શૃંગાર, હાસ્ય, વીર એવા રસ હોય તો તે રસાનુસાર મુખાકૃતિ કરવી. બોલભાવ એટલે પરમલુને અંગક્રિયાથી દર્શાવવા. સભાભાવ એટલે એવો ભાવ કે જેમાં નૃત્યકાર, નૃત્ય કરતી વખતે, જાણે કે સભા તરફ હાથ બતાવી, પ્રેક્ષકગણને કંઈક કહી રહ્યો છે—કહેવા પ્રયત્ન કરે છે ગીતાર્થભાવ એટલે ગાવું, નૃત્ય કરવું અને ગીતના અર્થો અભિનયથી દર્શાવવા. અંગભાવ એટલે ગાયનના અર્થને અનુસરીને થતી અંગલંગ ક્રિયા. સામાન્યતા: અંગભાવમાં નૃત્યકાર ગાયન ગાતો નથી.

પુહુપ-મંજરી—રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કરી દેવની સ્તુતિ કરી નૃત્યકાર, રંગભૂમિમાં જે પુષ્પો ફેંકે છે તે.

ગત ભરવી—અમુક ચોક્કસ તાલના આવર્તનમાં રહી, નિયમબદ્ધ પરમલુ લઈ નૃત્ય કરવું. પરમલુ તેમજ તાલ અનેક પ્રકારના છે અને તેથી આ ‘ગત’ ના પણ અનેક પ્રકારો છે.

પોડષ કલાબંધન—એટલે સોળ કળા બાંધવી, શરીરના સોળ અવયવો હલાવવાની ક્રિયા એટલે પોડષ કલાબંધન. શરીરના સોળ અવયવો—જે પગ, જે નિતંબ, જે કુચ, જે હાથ, જે નેત્રો, જે બ્રમર, જે ગાલ, દાઢી અને કમર (કુશળ નૃત્યકારથી જ ઉપરોક્ત બધાજ અવયવોનું હલનચલન થઈ

શકે છે, કારણ આ વસ્તુ સાધ્ય કરવી ઘણીજ કઠિન છે).

ઉરપ (તુરપ)—એકદમ કુદીને આગળ જવું અને સુંદર અલિનયથી, જે સ્થાનેથી કુદકો માર્યો હોય તે સ્થાને પાછા આવવું.

શુદ્ધમુદ્રા—હાથની આંગળી પકડીને અથવા આંગળીને માથા ઉપર કે છાતી આગળ રાખી નૃત્ય કરવું.

લાગ—ઉરમધ્, ઉરપ વગેરે અંગોનું ખૂબીપૂર્વક મિશ્રણ કરી નૃત્ય કરવું.

ડાંટ—આલાકી અને અલિનય સહિતનું નૃત્ય

હવે નૃત્યના મુખ્ય બે પ્રકારો છે તાંડવ અને લાસ્ય. લાસ્યના બે પ્રકારો છે માર્ગલાસ્ય અને દેશીલાસ્ય. દેશી લાસ્યના અનેક પ્રકારો છે, જેમાંથી મુખ્ય ત્રણ પ્રકારો છે નૃત્ય, નૃત્ત અને નાટ્ય. તાંડવના અનેક પ્રકારોમાં મુખ્ય પ્રકાર છે ત્રિભાંગી

તાંડવ—તાંડવ નૃત્યના કર્તા મહાદેવ ગણાય છે. મહાદેવે તાંડુ મુનિને શિખવ્યું અને તાંડુ મુનિએ અમ્સરા, ગંધર્વો વગેરેને બતાવ્યું તે નૃત્ય, તાંડવ નૃત્યના નામે ઓળખાયું. ઉદ્ધત ચેષ્ટાઓ અને દ્રુત લયથી અલિનય સહિત કુદવું, ઉછળવું વગેરે, પુરુષ જેવી અંગક્રિયાઓથી આ નૃત્ય ભરપૂર હોય છે તાંડવનૃત્ય વખતે એક માણસ તેના પરમહુ મોથી બોલે છે, તે સાથે પખવાણ તે બોલ પખવાજમાં કાઢે છે અને નૃત્યકાર પણ એ જ પરમહુ પગના પ્રહારથી અથવા ઠેકાથી કાઢે છે આ ત્રણેય ક્રિયાઓ એક સાથે જ

થાય છે જેને આવઘટ કહે છે. તાંડવ નૃત્યને પુરુષ નૃત્ય પણ કહેવાય છે, કારણ આગળ જણાવ્યા મુજબ તેની ઉત્પત્તિ મહાદેવે કરેલી છે, બીજું વિશેષતઃ આ નૃત્ય પુરુષોથી જ વધારે શોભાયમાન બને છે.

લાસ્ય—સતી પાર્વતીએ આ નૃત્યની ઉત્પત્તિ કરેલી એમ મનાય છે. આ નૃત્યને સ્ત્રીનૃત્ય પણ કહે છે, કારણ સતી પાર્વતીએ તેની ઉત્પત્તિ કરી છે બીજી ઠાય લયમાં, સુંદર મનોરંજક અભિનયથી, સ્ત્રી સુલભ કેમળતાઓનું પ્રદર્શન આ નૃત્યમાં થાય છે. સામાન્યતઃ આ નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ જ શોભે છે.

માર્ગી લાસ્ય—ભાવાભિનય યુક્ત, ભાવાશ્રય નૃત્યને માર્ગી અથવા માર્ગી લાસ્ય નૃત્ય કહેવાય છે.

દેશી લાસ્ય—દેશી લાસ્ય નૃત્યનાં અનેક લક્ષણો છે જેમાંથી કેટલાંક નીચે જણાવેલાં છે.

ઉદાસ ચિત્તે, મનમાં બલ્લે કે શોક અને ચિંતા હોય તેમ, જ્યારે નર્તકી નૃત્ય કરે તેને ‘આસીન’ લક્ષણ કહે છે. વિચિત્ર પરંતુ મનોહર નૃત્ય સાથે વાદ્યો વાગતાં હોય અને નર્તકીનું કર્ણપ્રિય ગાન થતું હોય તે ‘પુષ્પગંડિકા’ લક્ષણ. નર્તકીના ગાયન સાથે તત, ગિતત, ઘન અને શુષિર એ ચારેય પ્રકારનાં વાદ્યોનો પ્રયોગ થતો હોય તે નૃત્યનું ‘ગેયપદ’ લક્ષણ કહેવાય. નર્તકી, પતિને મળવાની ઉત્કંઠા દર્શાવતી હોય, પોતે કામવાસનાથી પીડાઈ રહી છે અને પતિ ન હોવાને કારણે બલ્લે કે કડવાં વેણુ ઉચ્ચારતી હોય તેવા ભાવ પ્રદર્શિત કરે તે ‘વૈભાવિક’ લક્ષણ. નર્તકી,

પોતાના પતિનું ચિત્ર જોઈને તેના દર્શનની ઈચ્છા રાખતી હોય, પોતે કામવાસનાથી પીડાઈ રહી છે એવા ભાવ જતાવતી હોય તે ‘ચિત્રમદ’ લક્ષણ. રૂઠેલા પતિદેવને મનાવવાના ભાવો નર્તકી, પોતાના પ્રયોગમાં પ્રદર્શિત કરે તે ‘ઉક્તપ્રયુક્ત’ લક્ષણ. દેશી લાસ્ય નૃત્યનાં આવાં અનેક લક્ષણો વિદ્વાનોએ વર્ણવેલાં છે. આ નૃત્યમાં બીજાં કેટલાંક લક્ષણોનાં નામ નીચે મુજબ છે. આલીવડ, ચાલી, મનસ, સુક, મૈન્ધવ, પ્રચ્છેદક, ઉત્તમોત્તમ, દ્વિગૂઢ, ત્રિકલી, લઠી, ઉરોંગણ, દિલ્લાર્ધ, નિભયત, કિલુ, દેશીકાર, લંઘિત, અંગહાર, છદા, સંઘતલપ, દાલ, ધસક, ઉલ્હાસ-સંગ, સોપહાસ્ય, નિકી અને નમનિકા, કૌમલિકા અને મુખારિ, શંકા અને વિતક, ગીતવાદતા અને નિર્વાન, ધરહર અને સ્થાપના, અંગાના અને અભિનવ, મસૃણુત અને ઉપાર, સૌષ્ટવ અને સ્તુવા ઇત્યાદિ.

દેશી લાસ્યના બીજા પ્રકારો છે નૃત્ય, નૃત્ત અને નાટ્ય. કથકો, વારાંગનાઓ જે પ્રમાણે નાચે છે તેવા હાવ-ભાવયુક્ત અંગાભિનયને નૃત્ય કહેવાય છે. હાવભાવ વિહોણા અંગ વિશેષને નૃત્ત કહેવાય છે. હાવભાવ યુક્ત અંગાભિનયનમાં, નવ રસમાંના એકાદ બે (અથવા વધુ) રસના ભાવનું મિશ્રણ થાય તેને ‘નાટ્ય’ કહેવાય છે.

કાળી નાગને નાથીને ધ્રીકૃષ્ણે તેના ક્ષુ પર કુદકા મારી જે પ્રકારના નૃત્યની ઉત્પત્તિ કરી તે નૃત્યને ત્રિભંગી નૃત્ય કહે છે.

હવે ગત ભરવાની પણ અનેક રીતો છે જેમાંની મુખ્ય ત્રણીઓ.

મુખ્ય ગતો—મસ્તક ગત, સલામી ગત, મુકુટ, પર-
ખંદ, ખાંસુરી, અર્ધધ્રુવટ, પૂર્ણધ્રુવટ, રકસે તાઉસી,
ખેઠક, કુચ, અંગૂલિમેલન, કમર, મુકુટ-ખાંસરી, અંગુષ્ઠ-
દર્શક, ચિખૂક, મરદાની, મયૂરકલા, કણ્ઠતર વગેરે.

મસ્તક ગતમાં હાથ માથા પર રાખીને નૃત્ય થાય છે.
સલામી ગતમાં હાથની ચાર આંગળીઓ પેશાની (કમર)
પર રાખી નૃત્ય થાય છે. મુકુટ ગત ભરવાની બે રીતો છે.
(૧) હાથના પંજાની આંગળી મસ્તક પર સીધી રાખી
આંગળીઓથી મુકુટની આકૃતિ બનાવી નૃત્ય કરવામાં આવે
છે. (૨) મસ્તક પર આંગળીઓનો મુકુટ બનાવી, દુપટ્ટાને
ખભા પર ઢળતો રાખી, પગ પર પગ વાંકો રાખી (પલાંઠી જેમ
રાખી) આખા રંગમંચ પર નૃત્યકાર ચક્રાકારે ફરે છે. આ
ગતનો પ્રયોગ મોટે ભાગે ત્રિભાંગી નૃત્યમાં થાય છે. પર-
ખંદ ગતમાં બે હાથને ખભા પાસે લાવી નૃત્ય થાય છે.
ખાંસુરી ગત પ્રમાણે દુપટ્ટાનો છેડો બે હાથમાં બંન્ની જેમ
પકડી, જાણે કે બંન્નીવાદન થતું હોય તેવો અભિનય કરી,
જમણા પગ ઠાખા પગ પર ચડાવી નૃત્યકાર નૃત્યનો પ્રયોગ
કરે છે. અર્ધધ્રુવટ અને પૂર્ણધ્રુવટ ગતો પ્રમાણે અર્ધ
ધ્રુવટમાં ધ્રુવટ અડધો ખુલ્લો રાખીને ન્યારે પૂર્ણ ધ્રુવટમાં
ધ્રુવટપૂર્ણ બંધ કરીને નૃત્યનું પ્રદર્શન થાય છે. રકસે તાઉસી
ગતમાં મયૂરની ચાલ અને તેના નૃત્યનું પ્રદર્શન થાય છે.
ખેઠક ગતને ‘જાયનશીન’ ગત પણ કહેવાય છે. નૃત્યકારને મૌ
પ્રથમ આ ગતની શિક્ષા આપવામાં આવે છે. જમણા હાથ
મસ્તક પર એકાદ વેંત ફર રાખી, જમણા હાથનો ખભો

કાનની સપાટી આથે રાખી, ડાબા હાથને છાતી આગળ આડો રાખી, દષ્ટિ સ્થિર કરી, બે હાથની આગળીઓ અને કાડાં પરમલુ પ્રમાણે હલનચલન કરવાના હોય છે. કુચ્ચની ગત ભરવાની બે રીતો છે પ્રથમ રીતમાં જમણા હાથ કુચ્ચ પર રાખી (છાતીના જમણા ભાગ તરફ રાખી) ડાબો હાથ ખુલ્લો, સીધો તીરની જેમ રાખવામાં આવે છે. બીજી રીતમાં બંને હાથ બે કુચ્ચ પર રાખીને નૃત્ય થાય છે. આ બંને રીતોમાં મહાની જેમ કુચ્ચ કરી, હસતા મુખે, છાતી ઉપડતી (આગળ) રાખી નિતાંબ, ગાલ, નેત્ર, બ્રમર વગેરે અંગોને ખૂબીપૂર્વક હલાવવાનાં હોય છે. અંગૂલિમેલન ગતને ‘અંગુસ્થ પેચીદા’ની ગત પણ કહે છે. બંને હાથની તર્જની મસ્તક પર સંકલિત કરીને, છાતી બહાર કાઢી શરીરના સોળ અવયવો હલાવી આ ગતમાં નૃત્ય કરવામાં આવે છે કમરની ગત ભરવાની બે રીતો છે (૧) જમણા હાથનો પાંજો જમણી કમર પર જમાવી, ડાબો હાથ ખુલ્લો સીધો રાખીને નૃત્ય કરવામાં આવે છે. (૨) જમણા હાથનો અંગુઠો કમર ઉપર રાખી, ડાબો હાથ ખુલ્લો સીધો રાખી કમરના હલનચલન બતાવવાના હોય છે મુકુટ-ખાંસરી ગતમાં ડાબા હાથની આગળીઓથી મસ્તક પર મુકુટાકાર બનાવી, જમણા હાથમાં જાણે જાંસી લીધી હોય તેવો અભિનય કરી શ્રીકૃષ્ણ જેમ પગ ઉપર પગ ચડાવી નૃત્ય કરવાનું હોય છે. મરદાની ગતમાં માથાના વાળ છૂટા રાખી ટોપી પહેરી, દુપટ્ટો હાથ પર ઢળકતો રાખી, ગરદન હલાવતા નૃત્યકાર નૃત્ય કરે છે આ ગત ‘કેરવા’ ગત પણ

કહેવાય છે મુખ્યત્વે ભાંડ લોકો આ ગતનો વધારે પ્રયોગ કરે છે. ત્રિખૂકની ગતમાં જમણા હાથની પહેલી તથા તેની આબુખાબુની આંગળીઓ દાઢી ઉપર રાખી, ડાબો હાથ ઊભો, સીધો ખુલ્લો રાખી નૃત્યકાર નૃત્યનો પ્રયોગ કરે છે. કબુતરની ગતમાં કબુતરની માફક કમર ઉપરનો શરીરનો ભાગ, પાછળ વાકોવાળી જાણે કે કબુતર દાણા ચણતું હોય તેમ નૃત્ય કરવામાં આવે છે. આ ગતનો પ્રયોગ કુશળ કલાકાર જ કરી શકે છે. મયૂરકલા ગતમાં મયૂરનું નૃત્ય દર્શાવવાનું હોય છે આ ગત રકસે તાઉસી ગતને કંઈક અંશે મળતી છે.

નૃત્ય કરવામાં સામાન્યતઃ નીચે જણાવેલી બાબતો તરફ પણ ધ્યાન આપવામાં આવે છે નૃત્યકારનું શરીર મોટે ભાગે પેશવાજ, દુપટ્ટો, ધુધરા, ગજરા વગેરેથી શણગારવામાં આવે છે. જે પરમહુ (ખોલ) પર સમ હોય તે પરમહુ પર હાથની મુઠ્ઠીઓ ઉઘાડી દઈ, સમનો ખોલ જમણા પગેથી કાઢવો પડે છે. વિશેષતઃ ત્રિતાલમાં જ નૃત્ય થાય છે. સારંગી, દિલરૂખા, વાયોલીન વગેરે વાદ્યોમાં, નૃત્ય વખતે જે ગત વાગે છે તેને 'લહેરો' કહેવાય છે. નૃત્યના લિન્ન લિન્ન પરમહુ મોટે લિન્ન લિન્ન અંગક્રિયા કરવી પડે છે જેમકે, ન્યારે ત્રિતાલની ગત વાગતી હોય ત્યારે 'તા' ખોલને જમણા પગના પંજથી ઠોકર મારી કાઢવાનો હોય છે અને આ સમયે આ ખોલ પર મુઠ્ઠી ઉઘાડવાની હોય છે 'યૈ' ખોલ પર ડાબા પગની ઝેડીથી ઠોકર મારી, મુઠ્ઠી બાંધ કરવાની હોય છે. આમ નૃત્યકલા પણ ગુરુ સિવાય, ફક્ત વાંચનથી સાધ્ય ન થઈ શકે.

પ્રશ્ન પત્રોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં ૬ નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો લેઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો સુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧-જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છૂટ્ટો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર વડ્ડાને મહદમાં લઈએ એટલે ‘સારેરેગગમમપધધનિનિસાં’ સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. મામ, સાપ, રેમ, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મનિ. પ્રશ્ન ૨-પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩-(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (રિ) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪-પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫-પૃ. ૩૮, ૫, ૭, ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬-(સા) નાદતું ઉંચા-નીચાપણું અને નાના-મોટાપણું એ બંને જુદી જાણતો છે. (રિ) થાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમાં મનોરંજકતા હોય છે-હોવી જ જોઈએ, જ્યારે ‘થાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ’ એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં થાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન ચોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણુ આર છે પરંતુ મુખ્ય બે વિભાગો છે (પ) રાગની પદ્ધતી રાગ છે (ધ) વિધાન ખડું છે. પ્રશ્ન ૭-પૃ. ૮, ૯.

પ્રશ્ન પત્રોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં ૬ નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો લેઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો મુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રારંભિક (પૃષ્ઠ ૧૦)

પ્રશ્ન ૧-પૃ. ૩. પ્રશ્ન ૨-પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૩-પૃ. ૫. પ્રશ્ન ૪-પૃ. ૬, ૭, ૭. પ્રશ્ન ૫-(સા) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ જુદા છે. (રે) વિધાન ખરું છે. (ગ) અપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા જુદી છે. (મ) વિધાન યોગ્ય છે. (પ) તાલ અને સ્વરમાં ઘણા ફરક છે. (ધ) ગતિ અથવા લયના અનેક પ્રકારો છે. (નિ) ગીતના.....પહેલો સ્થાઈ અને ધીમે અંતરો. પ્રશ્ન ૬-પૃ. ૪, ૫. પ્રશ્ન ૭-પૃ. ૭૬.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧-(સા) પૃ. ૧૬. (રે) પૃ. ૧૮, સિતાર ધનવાદ છે તેથી તેના ટકોરાથી ગાયન શોભતું નથી. મૂળ અરબસ્તાનના વાદ્ય 'સ્યહતાર' (સ્યહ=ત્રણ) જેની પર ત્રણ તાર હતા, તે વાદ્ય પરથી બીનની ઉત્પત્તિ થઈ અને બીન પરથી અમીર ખુશરૂએ સિતારની શોધ કરી એવો વિદ્વાનોનો મત છે. (ગ) પૃ. ૫૬. (મ) પૃ. ૨૩, ૨૫. (પ) પૃ. ૨૫. હાર્મોનિયમ સૂશીરવાદ છે જ્યારે પીઆનો ધનવાદ છે.

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧-જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છઠ્ઠો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર ૫૬૪ને મદદમાં લઈએ એટલે ‘સારેરેગગમમપધધનિનિસાં’ સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. સામ, સાપ, રેમ, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મનિ. પ્રશ્ન ૨-પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩-(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (ર) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪-પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫-પૃ. ૩૮, ૫, ૭, ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬-(સા) નાદનું ઉંચા-નીચાપણું અને નાના-મોટાપણું એ બંને ગુણો જાણતો છે. (ર) થાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમા મનોરંજકતા હોય છે-હોવી જ જોઈએ, જ્યારે ‘થાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ’ એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં થાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન યોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણુ ચાર છે પરંતુ ગીતના મુખ્ય બે વિભાગો છે (પ) રાગની પકડથી રાગ ઓળખાય છે (ધ) વિધાન ખરું છે. પ્રશ્ન ૭-પૃ. ૮, ૯

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧-(સા) પૃ. ૨૧, ૨૨. (ર) પૃ ૧૬, ૧૭. (ગ)

પ્રશ્ન પચોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં ૫ નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો લેઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો સુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રારંભિક (પૃષ્ઠ ૧૦)

પ્રશ્ન ૧-પૃ. ૩, પ્રશ્ન ૨-પૃ. ૨, પ્રશ્ન ૩-પૃ. ૫, પ્રશ્ન ૪-પૃ. ૬, ૭, ૭. પ્રશ્ન ૫-(સા) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ જુદા છે. (રિ) વિધાન ખડું છે. (ગ) અપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા જુદી છે. (મ) વિધાન ચોગ્ય છે. (પ) તાલ અને સ્વરમાં ઘણા ફરક છે. (ધ) ગતિ અથવા લયના અનેક પ્રકારો છે. (નિ) ગીતના...પહેલો સ્થાઈ અને બીજો અંતરા. પ્રશ્ન ૬-પૃ. ૪, ૫, પ્રશ્ન ૭-પૃ. ૭૪.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧-(સા) પૃ. ૧૬. (રિ) પૃ. ૧૮, સિતાર ઘનવાદ્ય છે તેથી તેના ટકોરાથી ગાયન શોભતું નથી. મૂળ અરબસ્તાનના વાદ્ય 'સ્યહતાર' (સ્યહ=ત્રણ) જેની પર ત્રણ તાર હતા, તે વાદ્ય પરથી બીનની ઉત્પત્તિ થઈ અને બીન પરથી અમીર ખુશરૂએ સિતારની શોધ કરી એવો વિદ્વાનોનો મત છે. (ગ) પૃ. ૫૬. (મ) પૃ. ૨૩, ૨૫. (પ) પૃ. ૨૫. હાર્મોનિયમ સૂશીરવાદ્ય છે જ્યારે પીઆનો ઘનવાદ્ય છે.

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧—જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છઠ્ઠો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર પકડીને મદદમાં લઈએ એટલે ‘સારેરેગમમપધનિનિસાં’ સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. સામ, સાપ, રેમ, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મનિ. પ્રશ્ન ૨—પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩—(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (રે) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪—પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫—પૃ. ૩૮, ૫, ૭, ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬—(સા) નાદતું ઉંચા—નીચાપણું અને નાના—મોટાપણું એ બંને જુદી બાબતો છે. (રે) ઘાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમાં મનોરંજકતા હોય છે—હોવી જ જોઈએ, જ્યારે ‘ઘાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ’ એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં ઘાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન યોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણ ચાર છે પરંતુ ગીતના મુખ્ય બે વિભાગો છે. (પ) રાગની પકડથી રાગ ઓળખાય છે (ધ) વિધાન ખરું છે. પ્રશ્ન ૭—પૃ. ૮, ૯.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧—(સા) પૃ. ૨૧, ૨૨. (રે) પૃ. ૧૬, ૧૭. (ગ)

પૃ. ૫૬ થી ૬૦ (મ) હાર્મોનિયમમાં શ્રુતિ રચના હોતી નથી તેથી આંદોલન, ગમક વગેરે, ગાયકીનાં વિશિષ્ટ અંગો નીકળતાં નથી, હાર્મોનિયમ વાદ્ય તંતુવાદ્ય જેટલું મધૂર પણ લાગતું નથી તદુપરાત ગાયકના અવાજ કરતાં પણ તેનો અવાજ વધી જવાનો સંભવ રહે છે. (પ) પૃ. ૨૩, ૨૫.

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ (પૃષ્ઠ ૧૦૬)

પ્રશ્ન ૧—લાતખડેજની સ્વરલિપિ વિદ્યાર્થીઓને આશીર્વાદરૂપ છે, કારણ તેમાં ચિહ્નોની સરળતા અને ખંડ-વિભાજન સહેલાઈથી સમજાય તેવાં છે. પ્રશ્ન ૨—૬૭ થી ૭૧. જે વ્યક્તિને જે સંગીત સાથે સંપર્ક હોય, જેનો અભ્યાસ હોય, જે સંગીતમાં તેને વધારે મનોરંજકતા જણાતી હોય તે સંગીતપદ્ધતિ તેને સારી લાગે છે. હાલમાં ડ. હિ. સંગીતકારો ડ. હિ. પદ્ધતિનો કંઈક અંશે લાભ લેતા હોય, એમ જણાય છે કારણ, તેમના અલચિત્રોના સંગીતમાં ડ. હિ. ના સંગીતનું પ્રતિબિંબ દેખાય છે અને તે રેકર્ડો દ્વારા અનુભવાય છે. પ્રશ્ન ૩—(સા) ખયાલ (રિ) પૃ. ૬૮. પ્રશ્ન ૪—(સા) પૃ ૬૪. (રિ) પૃ. ૬૬ (ગ) પૃ. ૬૬ (મ) પૃ. ૧૦૧, ૧૦૨, ભજનમાં ઈશ્વરલીલાનું વર્ણન અને ભક્તિરસથી ભરપૂર એવું કાવ્ય હોય છે જ્યારે ગીતમાં જનતા-પ્રિય કાવ્યો હોય છે જેવાં કે શૃંગારરસનાં, ઋતુવર્ણનનાં, બાળમનોરંજનનાં વગેરે કાવ્યો. પ્રશ્ન ૫—પૃ. ૯૨ અને ૯૩ ના વાંચન બાદ, પ્રશ્નને લક્ષમાં રાખીને, તમારા અભ્યાસક્રમમાંથી આલેલા રાગો વિષે લખો. પ્રશ્ન ૬—(સા) શુદ્ધ સ્વર એ કોમળ સ્વર નથી.

(રિ) સ્થાઈનો ઊઠાવ મધ્ય કે મંદ્ર સપ્તકથી થાય છે ન્યારે અંતરાનો ઊઠાવ મધ્ય કે તાર સપ્તકથી થાય છે. (ગ) શ્રુ અને ન્યાસ સ્વરનું મહત્વ હાલ નથી, પરંતુ અંશ સ્વરનું મહત્વ હાલમાં છે. (મ) મુખ્યત્વે દ્રુત લયના અને ટૂંકી માત્રના તાલ ગઝલ, લજન અને ગીતોમાં વપરાય છે. (પ) વ્યંકટમખીના માન્ય નથી (ધ) પૂર્વરાગ અને... .. જુદા છે (નિ) પં. ભાતખડેજનો શુદ્ધ સપ્તક, મધ્યકાલીન શુદ્ધ સપ્તકથી જુદો છે. પ્રશ્ન ૭-૫૮. ૭૧, ૭૩.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧—(સા) પૃ. ૧૮, ૨૦, જુઓ સંગીત પ્રારંભિકનો વાદન વિભાગ પ્રશ્ન ૧ (રિ) નો ઉત્તર. બે સ્વરથી વધારે સ્વરના સમૂહને મુરકી કહેવાય, ભલે પછી તે તાર ખેંચીને વગાડાય કે બીજા પરદાઓની સહાયતાથી વગાડાય. મૂળ સ્વરના પરદા પર તાર ખેંચીને બાજુના (બીજા) સ્વર સુધી તે તાર લઈ જઈને ત્વરિત ગતિથી મૂળ સ્વર પર આવવું તે ધ્વનિને ઝમઝમા કહેવાય. મૂળ સ્વર અથવા મુકરર કરેલા સ્વરના પરદા પર આંગળી મૂકી, તે આંગળીની પાસેની બીજી આંગળીઓથી, તાર પર આઘાત યા સ્પર્શ કરવાથી જે નાદ ઉત્પન્ન થાય તેને ‘કણુ’ કહેવાય છે. (રિ) પૃ. ૧૬, ૧૭ (ગ) પૃ. ૧૧૧, ૧૧૨. (મ) પૃ. ૫૫ થી ૬૦ (પ) હાર્મોનિયમમાં કાળી પહેલી પટ્ટીથી સાતેય શુદ્ધ સ્વરો વગાડવા હોય તો પાંચ કાળી અને બે સફેદ પટ્ટીઓનો ઉપયોગ થાય. કાળી પાંચમી પટ્ટીને ‘સા’ માનીને રાગ માલકોંશ

વગાડવાથી સંદેહ પટ્ટીઓનો ઉપયોગ ન કરવો પડે. સંદેહ
 યોથી પટ્ટીને 'સા' માનીને રાગ કટયાણુ વગાડીએ તો તેમાં
 કાળી પટ્ટીનો ઉપયોગ ન થાય. (ધ) વાંસળીનાં ઉપરનાં ત્રણ
 મુખરેન્દ્ર આંગળીથી દબાવીને 'સા' માનવામાં આવે તો
 કટ્યાણુ, હિંડોલ, ભૂપાલી, દેશકાર વગેરે રાગનો પ્રયોગ ઘર્ષ
 શકે. વાંસળીનું નીચેનું એક જ છિદ્ર ખુલ્લુ રાખીને 'સા'
 માનવામાં આવે તો દાક્ષી, ભીમપદ્માસ, જાગેશ્રી વગેરે રાગ
 વાગી શકે. પૃ. ૨૫.

સંગીત તૃતીય વર્ષ (પૃષ્ઠ ૧૫૨)

પ્રશ્ન ૧-પૃ. ૧૨૫ થી ૧૨૬

પ્રશ્ન ૨. જેને 'મીંડ' કહીએ છીએ તેને જ દિલરૂખા,
 ઈસરાજ અને વાયોલીન વગેરે વાદ્યોમાં 'સૂત' પણ કહેવાય
 છે. વિલોમ અને અનુલોમ એ સિતારની મીંડના બે પ્રકારો
 છે. સિતારમાં એક સ્વરથી ગીઝ સ્વર સુધી (ઉપર અથવા
 નીચે) વચ્ચેના સ્વરોને છૂપાવતાં ત્વરિત ગતિમાં આંગળી
 ઘસીને લઈ જવી તેને ઘસીટ કહેવાય છે 'પરંતુ' 'મીંડ'
 એક જ પરદા પર તાર ખેંચવાથી નીકળે છે. હવે વિલોમ
 મીંડ તેને કહેવાય જેમાં પહેલાં તારને પરદા પર ખેંચીને
 પછી નખખીનો પ્રહાર કરવામાં આવે છે હા. ત. 'સા'ના
 પરદા પર, નખખીનો પ્રહાર કરીને તરત જ તારને તેના
 મૂળ સ્થાન પર લઈ જવામાં આવે તે વિલોમ મીંડ. અનુલોમ
 મીંડમાં પહેલાં નખખીનો પ્રહાર કરીને પછી તારને પરદા
 પર ખેંચવામાં આવે છે. જેમકે 'સા'ના પરદા પર આંગળી

રાખી, નખખીનો પ્રહાર કરી, તાર ખેંચીને તે જ પરદા પર રે વગાડવામાં આવે. પૃ. ૧૨૨, ૧૨૧, ૧૨૦, ૧૧૯, ૧૧૮, ૧૧૯.

પ્રશ્ન ૩-પૃ ૧૨૬ થી ૧૩૪. પ્રશ્ન ૪-પૃ ૧૩૪ થી ૧૩૭. પ્રશ્ન ૫-(૧) પૃ ૧૩૭. (૨) પૃ. ૧૪૮. (૩) પૃ. ૭૧. પ્રશ્ન ૬-પૃ. ૬૩, ૬૬. પ્રશ્ન ૭-પૃ ૪૪ થી ૪૬.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧-(સા) પૃ ૧૬, ૧૭ અને * (રે) પૃ. ૨૧, ૨૨. (ગ) * જૂઓ સંગીત પ્રથમ વર્ષ, વાદન વિભાગ પ્રશ્ન ૧-(મ) નો ઉત્તર. (મ) * પૃ. ૧૮૫ નો લેખ કંઈક વધુ માર્ગદર્શન આપશે. (પ) પૃ. ૧૧૦, ૧૧૧. (ધ) * પૃ. ૨૩, ૨૫

સંગીત ચતુર્થ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૧૮૬)

પ્રશ્ન ૧-પૃ. ૧૭૪ થી ૧૭૬. પ્રશ્ન ૨-પૃ. ૧૬૧, ૧૬૦, *, ૧૧૬, ૧૬૦, ૭૧. પ્રશ્ન ૩-(સા) પૃ. ૧૮૦. (રે) પૃ. ૧૬૬. (ગ) પૃ. ૧૬૬. (મ) પૃ. ૧૭૦. (પ) પૃ. ૧૬૭. પ્રશ્ન ૪-પૃ. ૧૧૬, ૧૨૨, ૬૨, ૬૩, ૭૧, ૭૩ પ્રશ્ન ૫-પૃ. ૧૪૬, ૧૪૩, ૧૮૫, *. પ્રશ્ન ૬-પૃ. ૧૬૫, ૨૧૨, ૧૩૫. પ્રશ્ન ૭-(સા) સ્વામી હરિદાસ. સમકાલીન ન હતા. (રે) વિધાન યોગ્ય છે (ગ) પં. બ્રહ્મમખીનો ચતુર્થ ડિપ્રકાશિકા ગ્રંથ. ગ્રંથ મનાય છે. (મ) વિધાન ખરું છે (પ) વિધાન ખરું છે (ધ) ભારતમા કલાએ હતું, એ સાચું છે પરંતુ મોગલ બાદશાહ ઔરંગઝેમ તો સંગીતનો શત્રુ હતો તેથી.

તેના તારાના તો હોય જ ક્યાંથી? તાનરમખાં, બહાદુરહુમેનખાં
 અને નત્યુખાંના તારાના આજે લોકપ્રિય છે (નિ) ઊંચાડ
 એટલે એક માત્રામાં ઝટ્ટે માત્રાનો સમાવેશ (સાં) રાગનું
 ...લાગતો નથી પરંતુ તેમના ગાયનમાં પદ્ય તાલની તો
 ખાસ જરૂર છે જ. (રિ) ઉસ્તાદ કૈયાઝખાંની આર્થિક બાબત
 તો સદ્દર જ હતી, પરંતુ પ. વિષ્ણુ દિગમ્બર પદ્મકરની
 આર્થિક બાબતો નો હોત તો તેઓ સંગીતની ઘણી સેવા કરી
 શક્યા હોત.

ઉંમર ન્યારે પાંચ વર્ષની હતી ત્યારે તેમના પિતા શ્રી ગોવિંદ ગોપાલ જોગ સ્વર્ગવાસી થયા હતા. ઈ. સ. ૧૯૨૭માં શ્રી આચાર્ય પાસે તેમણે સંગીતનું જ્ઞાન લીધું. શ્રી ગણપતજીવા પુરોહિત પાસેથી, તેમણે ભાસ્કરજીવાના ઘરાણાની ગાયનશૈલી પ્રાપ્ત કરી અને કર્ણાટકી સંગીત પદ્ધતિના આચાર્ય શ્રી કૃષ્ણમ્ ભટ્ટના શિષ્ય, શ્રી જ્ઞાનેશ્વર પાસેથી તેમણે વાયોલીનની કળા હસ્ત કરી

આમ જુદા જુદા વિદ્વાનો પાસેથી સંગીતકળાનું જ્ઞાન મેળવી તેમણે ધીરે ધીરે જાહેર કાર્યક્રમોમાં ભાગ લેવા માંડ્યો. અજમેર, બનારસ, અલ્હાબાદ વગેરે સ્થળોએ તેમણે કાર્યક્રમો આપ્યા ઈ સ. ૧૯૩૬ માં શ્રી રતાંજનકરે, શ્રી જોગને એક સંગીત સંમેલનમાં આમંત્રણ આપ્યું અને તેમની કળાથી પ્રભાવિત થઈને શ્રી રતાંજનકરે ૧૯૩૮માં પં. ભાતખડેજી સ્થાપિત મેરીઝ ડોલેજ (લખનૌ)માં વાયોલીનના અધ્યાપકપદે નિયુક્ત કર્યા. અહીં તેમણે અનેક વિદ્યાર્થીઓ તૈયાર કર્યા.

પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, પં. નારાયણરાવ વ્યાસ, પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન, ઉત્તાદ ફૈયાઝખાં, શ્રીમતી હીંગબાઈ બડોદેકર વગેરે અનેક નામાંકિત કલાકારોની ગાયકી સાથે, શ્રી જોગ વાયોલીન પર સંગત કરી ચૂક્યા છે. ૧૯૪૬માં શ્રીમતી હીરાબાઈ બડોદેકર સાથે તેઓ દક્ષિણ આફ્રિકાનું ભ્રમણ કરી આવ્યા. ઈ સ ૧૯૫૧માં તેઓએ સમસ્ત દક્ષિણ ભારતનો પ્રવાસ કર્યો

શ્રી ભોગ એક મિલનસાર, પ્રસન્નચિત્ત અને હસમુખા સન્ન્યસ છે. આજે કૃષ્ણદેવી સંગીતનો આકર્ષક ભાગ લઈને ઉ. હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં તેનું મિશ્રણ કરવામાં તેઓ પ્રયત્નશીલ છે. હાલ એલ ઇડિયા રેડીઓના મુંબઈ સ્ટેશને સંગીત વિભાગના સલાહકાર તરીકે શ્રી ભોગ નિયુક્ત થયેલા છે. પ્રશ્ન ૬. પૃ. ૧૦૩, ૧૦૪. પ્રશ્ન ૭ (સા) પૃ. ૭૮ (રિ) નિવાદ સ્વરના તારની આંદોલન સંખ્યા ૪૩૨ (ગ) ગંધાર સ્વરના તારની લંબાઈ ૨૮ $\frac{૩}{૪}$ ઇંચ.

૫

પ્રશ્ન ૧. (સા) સોહિણી (રિ) પૂરિયા (ગ) વસંત (મ) મુદત્તાની (પ) ભૈરવ (ધ) ભોગીઆ (નિ) રાગેશ્રી (સા) આગેશ્રી. પ્રશ્ન ૨. (સા) પૃ. ૪૪, ૧૧૬ (રિ) પૃ. ૧૧૬. (ગ) પૃ. ૬૨, ૬૩. (મ)* (પ) ગાયક કરતાં તંતકારનો સ્વરજ્ઞાન પર વિશેષ કાબુ હોય હોય છે, પરંતુ રાગોની બાબતમાં તો બેય સરખા છે, જેને રાગોના નિયમોનું વધારે જ્ઞાન તે વધારે વિદ્વાન. આમ તો ગાયક અને તંતકાર બેયની કળામાં તંદુરસ્તીની જરૂર છે જ, તેમજતાંય ગાયકને વિશેષ શારીરિક શક્તિની જરૂર ॥ અને તેથી ગાયકના કરતાં તંતકાર પોતાના અભ્યાસમાં વધારે લાબા સમય સુધી, સતત મહેનત કરી શકે છે. ઇત્યાદી *. (ધ) પૃ. ૪૨, ૬, (નિ) વિવાદી અને વર્જીત બેય સ્વર રાગના શત્રુ છે, પરંતુ વિવાદી એવો સ્વર છે કે જે કુશળતાથી રાગમાં તેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે તો રાગની શોભા અને મનોરંજકતા વધે જ્યારે

વર્જીત સ્વર તો કોઈપણ સંજોગોમાં રાગમાં લઈ શકાય જ નહિ રાગમાં. તેના વર્જીત સ્વરનો પ્રયોગ કરીએ તો રાગભંગ થાય. દા. ત. કેટલાક કુશળ કલાકારો ભૈરવીમાં બારેય સ્વરોનો પ્રયોગ કરે છે. આમ સાત સ્વરો ઉપરાંત, બીજા વધારાના જે પાંચ સ્વરોનો તેઓ ઉપયોગ કરે છે તે વિવાદી સ્વરો. માલકોશમાં કદી રિખલ અથવા પંચમ લઈ શકાય નહિ અને તેથી રે પ એ માલકોશના વર્જીત સ્વરો થયા.

પ્રશ્ન ૩. પં. લાતખંડેની લિપી. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરની લિપી

જયજયવંતી રેગરેસા, નિસા,	રેગરેસા, નિસા, ધંનિરે
ધનિરે	
અડાણા મપધનિરેસાં	મપધનિરેસાં
તિલકકામોઢ રેમપધમપસાં,	રેમપધમપસાં, પધમગરેગસા
પધમગરેગસા	
કલ્યાણ નિરેગરેનિરેસા	નિરેગનિરેસા

પ્રશ્ન ૪ પૃ. ૨૦૧, ૨૦૦, ૧૬૫.

પ્રશ્ન ૫.

રાગ દરબારી કાનડા ત્રિતાલ માત્રાં સોળ
સ્વાર્શ

શુદ્ધિપત્ર

૧૪		લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨	...	૧૭	મદ્ર સપ્તક	મંદ્ર સપ્તક
૯	...	૧૨	ધા	ધા
૨૨	...	૧૮	વિજ્ઞાતયખાં	વિજ્ઞાયતખાં
૩૩	...	૧	ધૈત	ધૈવત
૪૪	...	૩	૨	૨
૪૮	...	૧૯	ણિતયુ	તિગુણુ
૪૯	...	૧૮	૩+૨+૨	૩+૩+૨
૭૦	...	૩	+ એક ગુરૂ	+ એક દ્રુત
૭૧	...	૧૬	તિ	શ્રુતિ
૭૫	...	૨	રચાનો	રયાનો
૮૨	...	૪	ચતુર્દિ'પ્રકાશિકા	ચતુર્દિ'પ્રકાશિકા
૮૯	...	૨૨	સવારના સાત	સવારના ૭
૯૩	...	૨૧	દ્રુત	દ્રુત
૯૬	...	૬	મુદ્ધા	મુદ્ધાક
૯૭	...	૧૪	મુખ્યત્વે	મુખ્યત્વે
૧૦૦	...	૧૬	ગીતપ્રકાર	ગીતપ્રકાર
૧૦૨	...	૪	પોવાડા	પોવાડા
૧૨૮	...	૧૨	હિસ્ટોરિકલ	હિસ્ટોરિકલ
૧૩૩	...	૫	નખનવ	લખનવ (લખનો)
૧૪૧	...	મયાણુ	માધુર્યતા	મધુરતા
૧૫૯	...	૧૪	વિષે	તે વિષે
૧૬૫	...	૬	તણ, બે, બે.	તણ, બે, બે, બે.
૧૬૮	...	૧૯	૧૫૬૭	૧૬૭૭
૧૭૩	...	૧૬	૧૬૮૬	૧૫૮૬

પૃષ્ઠ		લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧૭૪	..	૧૯	રાગ 'તરંગિણી'	'રાગ તરંગિણી'
૨૦૪		૯	pro	prof.
૨૦૫		૮	shelly	shelley
૨૦૭		૧૧	કરણ	કારણ
૨૦૮	...	૨૦	ઓર	ઔર
૨૧૦	...	૧૨	વાતે	વાર્તે
૨૧૧	...	૧૭	સક્તા	સક્તો
૨૧૩	...	૯	મધ્ય	મધ્યમ
૨૨૨	.	૨૧	પત્નીને	પત્નીને।
૨૨૩	...	૨૨	દરખાદ	દરખાસ્ત
૨૪૪	...	૩	fo	fa
૨૬૫	...	૧	આદિત્યરામજી	આદિત્યરામજીના
૨૮૪	...	૮	recreatetion	recreation
૨૮૯	...	૭	tha	the
૨૮૯	...	૧૪	તેના દેહ સાથે	તેના શ્વમ સાથે
૩૧૧	...	૨	પૃષ્ઠ ૮૪	પૃષ્ઠ ૬૮
૩૪૭	...		અમ પત્રનો સંગીત દ્વિતીય નમૂનો વર્ષ	સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશ્વારંધ)

